

BELÉN CUENCA ABELLÁN.

Tesis Doctoral.

**LA MACSURA DE AL-HAKAM II Y LA FORMACIÓN DEL
ARTE ISLÁMICO PENINSULAR.**



U N I V E R S I D A D
**PABLO^d
OLAVIDE**
S E V I L L A

DIRECCIÓN:

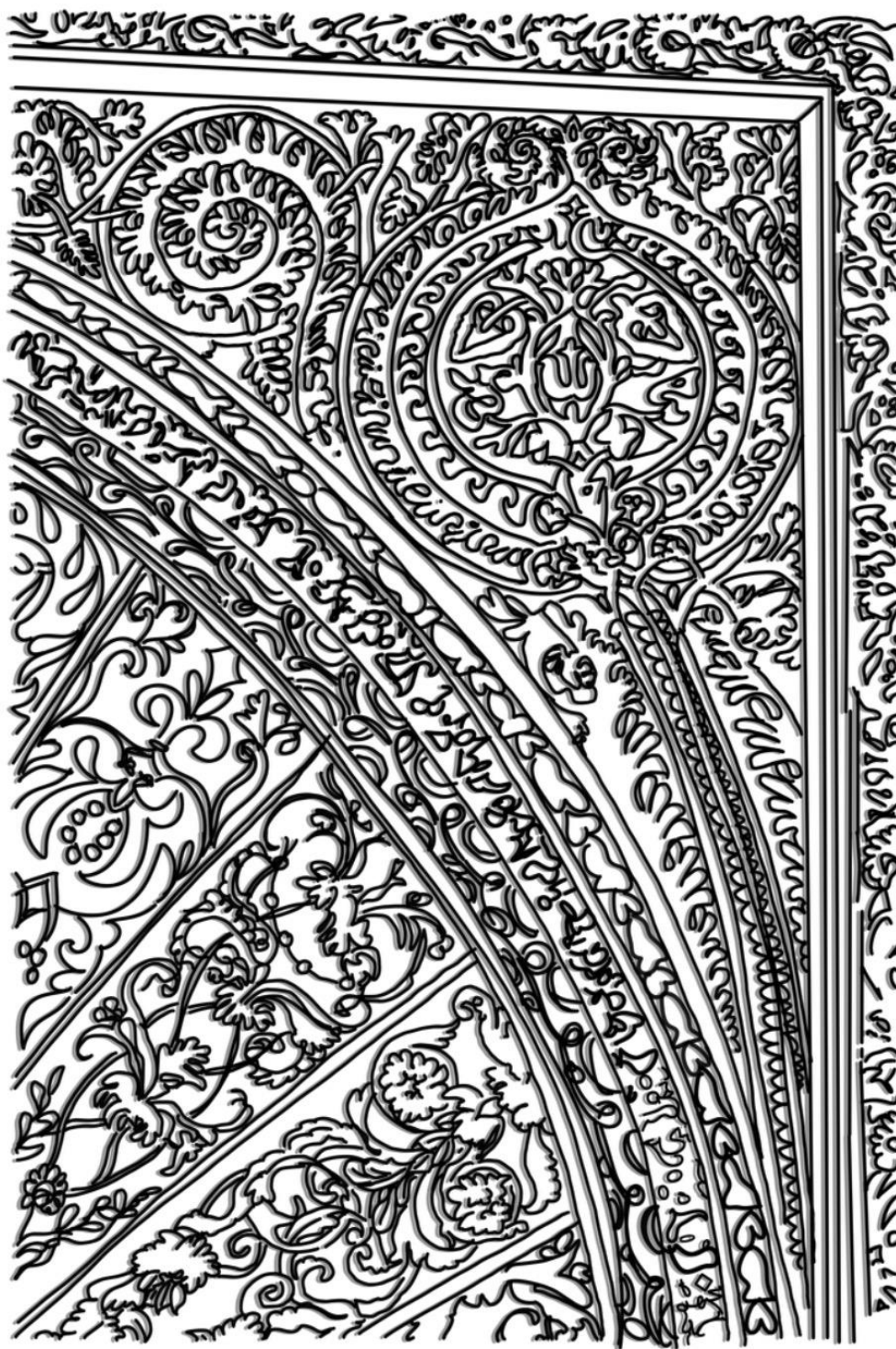
Dra. Elena Muñiz Grijalvo y Dr. Emilio González Ferrín.

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE, SEVILLA.

Programa Oficial de Doctorado en Historia y Estudios Humanísticos:
Europa, América, Arte y Lenguas.

Línea de Investigación: Historia de las Religiones.

Sevilla, 2020.



A vuestra presencia invisible.

ÍNDICE.

AGRADECIMIENTOS.	6
RESUMEN (EN ESPAÑOL).	10
1. INTRODUCCIÓN.	12
2. HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.	19
2.1. Puntos de partida.	19
2.2. Objetivos del trabajo.	25
2.3. Enfoques metodológicos.	27
2.3.1. Algunas problemáticas en los enfoques metodológicos.	33
2.3.2. Criterios de selección.	37
2.4. Estructura del trabajo.	41
3. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y CONSIDERACIONES PREVIAS: LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE ISLÁMICO DE AL-ÁNDALUS. FUENTES.	43
3.1. La historiografía del arte islámico de al-Ándalus.	43
3.1.1. Al-Ándalus y su cultura material a ojos del pensamiento moderno en España (siglos XVII-XIX).	47
3.1.2. Nuevos enfoques historiográficos en los siglos XX y XXI: los inicios del arte de al-Ándalus en la Antigüedad Tardía.	61
3.2. Las fuentes.	72
3.2.1. La macsura en la tradición religiosa islámica. El relato de Ibn Jaldún.	72
3.2.2. Las fuentes andalusíes: primeros datos sobre la Mezquita de Córdoba y la macsura de al-Hakam II.	84
3.2.3. Fuentes esenciales para el presente estudio: el contexto religioso del siglo VI y el espacio de culto como microcosmos.	97
4. LOS INICIOS DE LA MEZQUITA DE CÓRDOBA EN SUS ASPECTOS FORMALES Y ARTÍSTICOS.	116
4.1. Los inicios de la Mezquita de Córdoba en el oratorio de Abderramán I.	119
4.2. La consolidación del Emirato de Córdoba: la ampliación de Abderramán II y algunos datos sobre la primera macsura.	136
5. UNA BASÍLICA DENTRO DE UNA MEZQUITA:	148

LA MACSURA DEL CALIFA AL-HAKAM II.	148
5.1. El proyecto de ampliación: aspectos formales y arquitectónicos de la nueva macsura.	149
5.1.1. Descripción de la planta.....	150
5.1.2. Descripción del alzado.	152
5.2. El modelo basilical en la arquitectura tardorromana y su monumentalización: del Santo Sepulcro a la macsura de al-Hakam II de Córdoba.....	156
5.2.3. El desarrollo del aula basilical en la Península Ibérica.....	193
6. LA COMPARTIMENTACIÓN EN TRES.	217
6.1. La arquitectura del triunfo. La «fachada luminosa» de tres cuerpos interpretada por Ruiz Souza.....	218
6.2. El acceso triple al <i>sancta sanctorum</i>	233
6.3. El desarrollo de las salas auxiliares en las basílicas cristianas y el Misterio Eucarístico.	249
6.3.1. Los cambios en la arquitectura basilical de las provincias romano-orientales a partir del siglo VI: el Misterio Eucarístico.	251
6.3.2. Ejemplos en la cuenca mediterránea.....	261
6.4. El caso de la Iglesia de Santa Lucía del Trampal y su reflejo en la macsura de al-Hakam.....	273
7. EL ESPACIO CUPULADO.....	278
7.1. Los inicios de la cúpula de crucería califal.....	279
7.2. Las cúpulas de la macsura de al-Hakam II.....	280
7.2.1. Capilla de Villaviciosa o del Lucernario.	281
7.2.2. La Cúpula de la Capilla Real.....	284
7.2.3. La cúpula del vestíbulo del <i>mihrab</i>	287
7.2.4. Las cúpulas del vestíbulo del <i>sabat</i> y del tesoro.	290
7.3. La cúpula en la arquitectura religiosa de la Antigüedad Tardía. Hacia el Templo como microcosmos..	293
7.3.1. Los Santos Lugares y la conmemoración del testimonio de lo sagrado.....	299
7.3.2. La arquitectura neoplatónica y la Morada Sagrada: Santa Sofía de Constantinopla.....	306
7.3.3. El modelo espiritual de Santa Sofía en la arquitectura mediterránea post-justiniana.....	317
7.4. El desarrollo y función de las cúpulas en la arquitectura visigoda.	332
7.6. La <i>qubba</i> islámica y la planta en T: ¿la mezquita como microcosmos?	343
8. LA MONUMENTALIZACIÓN DEL MIHRAB.....	361
8.1. El <i>mihrab</i> de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba.....	365

8.2. La historia sagrada del <i>mihrab</i>: Medina y el Profeta	371
8.3. La interpretación del Vacío: el <i>mihrab</i> como paradoja de la visibilidad de lo invisible.	376
8.3.1. El Arca del Testimonio y el Pacto con Dios: la tradición judía.	383
8.3.2. La memoria del sacrificio y la promesa de Salvación: el santuario del templo cristiano neoplatónico.	387
8.4. Estética y simbología de la hornacina de la veneración.	392
8.5. El caso hispano: la placa-nicho visigoda.....	405
8.5.1. Las hornacinas aveneradas de Mérida y Córdoba.	407
8.5.2. El Oratorio de Valdecanales.	413
8.5.3. El ábside de San Pedro de la Nave.	415
 9. LA DECORACIÓN MUSIVARIA DE LA MACSURA Y ALGUNOS DE SUS PRECEDENTES: LENGUAJE FORMAL E ICONOGRAFÍA.	 418
9.1. Un caso único en al-Ándalus.....	418
9.1.1. Contextualización de los mosaicos.	420
9.1.2. El programa iconográfico de la macsura de al-Hakam II.	421
9.1.3. Breve comentario a los mensajes epigráficos.....	435
9.2. La decoración de mosaicos en el templo microcósmico.....	438
 10. LA MACSURA DE AL-HAKAM II: UN ESPACIO PARA LA PERCEPCIÓN SENSIBLE DE LO TRASCENDENTE.	 483
10. 1. Ceremonial y acción ritual en la macsura de al-Hakam II: ¿una estética litúrgica común?	487
10.2. Luz, cromatismo y vacío: la macsura de al-Hakam II y la cosmovisión del Paraíso.	509
 11. CONCLUSIONES.....	533
 12. CONCLUSIONI (EN ITALIANO).....	546
 13. ABSTRACT (IN ENGLISH).....	559
 14. REFERENCIAS DE IMÁGENES.....	561
 15. BIBLIOGRAFÍA.....	579

AGRADECIMIENTOS.

La realización de una Tesis Doctoral de estas características siempre constituye un trabajo en equipo. En primer lugar, quiero expresar mi gratitud a dos personas que depositaron su confianza en mis primerísimas aportaciones académicas y que codifican la columna vertebral del presente estudio: la dra. Elena Muñiz y el dr. Emilio González. Desde los inicios, por mayo de 2016 en el IX Congreso de la SECR en Sevilla, comenzaron a guiar mis pasos hasta hoy día. Sus comentarios incisivos, su entusiasmo y, sobre todo, su paciencia, son la *línea de vida* que sostiene las bases fundamentales de esta Tesis Doctoral. Este primer agradecimiento quiero extenderlo al dr. Juan Manuel Cortés (UPO), que siempre alentó la progresión del presente estudio y animó a su finalización, así como a mis compañeros/as de la UPO Manuel Alejandro González, Carmen Velasco y la dra. Rocío Gordillo.

En segundo lugar, siempre estaré agradecida al tercer pilar en la dirección de esta Tesis Doctoral, la labor del dr. José Antonio González Alcantud, de la Universidad de Granada. La mirada hacia las manifestaciones artísticas de las religiones desde el corazón de la antropología cultural ha constituido uno de los enfoques más interesantes y reveladores para el desarrollo de mi investigación, además de las largas charlas con el alumnado del profesor González, que enriqueció enormemente el contenido de este trabajo. Del mismo modo, quiero hacer una mención particular al dr. José Miguel Puerta Vilchez, también de la Universidad de Granada, por sus aportaciones sobre estética árabe y andalusí que han sido tan útiles para mi investigación, así como por haberme facilitado una copia en lengua árabe de su reciente estudio sobre la Mezquita de Córdoba.

En tercer lugar, por continuar con los símiles arquitectónicos, un cuarto pilar compuesto, extensible a todo el departamento de Historia del Arte I (antiguo departamento de Arte Medieval) de la Universidad Complutense de Madrid. En especial, mi agradecimiento recae sobre los dres. Juan Carlos Ruiz Souza y Susana Calvo Capilla, y también a la dra. Noelia Silva Santacruz, a las dras. Azucena Hernández Pérez y Laura Rodríguez Peinado, así como a mi compañero y amigo Víctor Rabasco, cuya Tesis Doctoral, que será defendida en breve, constituye el inicio de nuevas vías de interpretación sobre el arte del siglo XI en la Península Ibérica. Debo decir que mi Tesis Doctoral ha sido finalizada siendo miembro del Proyecto I+D RTI2018-093880-B-100 *Al-Acmes: Al-Ándalus, arte, ciencia y contextos en un Mediterráneo*

abierto. De Occidente a Egipto y Siria, de la Universidad Complutense de Madrid, dirigido por los dres. Calvo Capilla y Ruiz Souza, por lo cual, debo estar agradecida doblemente a todo el equipo.

En otro ámbito más concreto, tengo que expresar mi gratitud por su ayuda a distancia y sus comentarios a los dres. Jas Elsner (Oxford University) y Kathleen McVey (Princeton Theological Seminary), deseando que podamos conocernos algún día, así como a mis primeros “maestros”, los dres. Miguel Ángel Zalama Rodríguez, Luis Vasallo Toranzo y Jesús Pascual Molina, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, casa donde inicié mis estudios. Por último, al dr. Luis Bernabé Pons, de la Universidad de Alicante, por su ayuda desinteresada con las fuentes en árabe.

En cuarto lugar, no podría olvidarme de mis compañeros, compañeras y profesorado de la Facultad de Filología, del Máster Universitario de Ciencias de las Religiones, de la Universidad Complutense de Madrid. Sin embargo, esencialmente tengo que citar a la Asociación de Jóvenes Investigadores en Ciencias de las Religiones, desde la cual se han generado una serie de sinergias cuyo epicentro es el apoyo incondicional entre todos los que hemos estado ocupados realizando nuestras Tesis Doctorales. Una de las mejores cosas que contiene el presente estudio es una aportación de todos ellos. Gracias a los recientes dres. Rafa Ruiz y Macarena García, así como a los futuros Cristina Expósito, Ramón Soneira, David Villar, Lorena González, Iván Ruiz-Larrea y Miguel Pastor.

Del mismo modo, siempre estaré eternamente agradecida al equipo del Observatorio de Religiones Comparadas de la Universidad de Sevilla. En él me he podido encontrar con grandes profesionales, pero también amigos y amigas que ocupan un lugar primordial en el desarrollo de la presente Tesis Doctoral. Especialmente, quiero expresar mi gratitud a dos personas que han estado en los mejores momentos de este proceso, pero también en los más duros: los futuros doctor y doctora Alejandro Colete y Alicia Cid. De nuevo, como decía al inicio, este trabajo es el resultado de muchos intercambios, en gran medida con ellos. Gracias, amigos, por vuestra presencia constante a lo largo de estas páginas. También quería dedicar unas palabras de agradecimiento a Enrique Hiedra, sobre todo por haber puesto en mi camino la idea principal de la presente Tesis Doctoral y adentrarme en las entrañas del templo como microcosmos.

Desde luego, este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración de diversas instituciones. En primer lugar, dar las gracias al Cabildo de Córdoba por haberme prestado ayuda y concederme permiso para poder fotografiar y acercarme al espacio del *mihrab* de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. Del mismo modo, mi agradecimiento también para el Arzobispado de Oviedo por haberme permitido fotografiar las pinturas de la Iglesia de San Julián de los Prados. También resulta esencial que exprese mi gratitud tres personas que compartieron conmigo sus impresiones sobre yacimientos presentes en esta Tesis Doctoral y que me facilitaron el acercamiento a los mismos: el dr. Virgilio Martínez Enamorado, cuyas aportaciones sobre las iglesias de Bobastro fueron fundamentales; a Fabián Valcárcel Palomares, arqueólogo, por su ayuda con el Oratorio de Valdecanales y al que deseo mucha suerte en las excavaciones que se están realizando en la actualidad; por último, a Antonio García Menárguez, arqueólogo y “guardián” del Ribbat de Guardamar del Segura que, aunque no se ha podido incluir en el presente estudio, merece especial atención por su singularidad. Gracias a todos ellos por su paciencia.

Del mismo modo, merecen atención especial las aportaciones del dr. Felipe Vidales (UCM), la dra. Carmen González (Max Webber Kolleg) y del dr. Antonio de Diego (UPO), que como profesionales y amigos, me han ayudado a perfilar, en muchas ocasiones, los enfoques del presente estudio. A todos ellos, gracias.

En cuanto a los centros de investigación, quiero expresar mi agradecimiento a la Biblioteca de la Facultad de Teología de la Universidad de Granada, y concretamente a M. Carmen por su paciencia y su eficacia en la búsqueda de extraños ejemplares que han arrojado luz sobre los estudios del arte de al-Ándalus. Por otra parte, también quiero mencionar a Miriam y a Concha, responsables de la Biblioteca de la Escuela de Estudios Árabes del CSIC en Granada, las cuales facilitaron en todo momento mi acceso para la consulta de los documentos pertinentes. Por último, agradecer a uno de mis centros de referencia, la Fundación Tres Culturas del Mediterráneo (Sevilla) y de nuevo al profesor González Ferrín, el haberme brindado la oportunidad de participar en los inicios de mi investigación en la Cátedra al-Ándalus para exponer algunos de mis enfoques e hipótesis.

También a la Asociación JIMENA y expresamente a parte de su Junta Directiva, las futuras dras. Ana Escribano y Sara Sotillo, que tantas veces han compartido materiales e ideas conmigo.

Dos compañeras académicas que merecen mi eterna gratitud son Goretti Luis y María López, de la Universidad Granada, a las cuales deseo que este camino les sea tan satisfactorio como lo ha sido para mí.

A nivel profesional, los cuatro años de duración de esta investigación han sido muy fructíferos. He conocido a muchas personas de un valor excepcional, que se han convertido en parte de mi vida académica y también personal. Quisiera extender mi agradecimiento a CISEG (Comunidad de Inteligencia y Seguridad Global), por haber depositado su confianza en mis conocimientos sobre la Historia del Islam para sus congresos y la revista *Al-Ghurabá*, especialmente a David Garriga, Antonio Martín, Ariadna Trespaderne, Bahae Eddine, José Manuel Ávalos, Marc Fornos y Ángel Sánchez; así como al International Security Observatory, en esencia a José María Gil y al dr. Manuel Gazapo.

Gracias también a Mario Honrubia, Graduado en Traducción e Interpretación por la Universidad de Granada, por la revisión y corrección de las traducciones al inglés; a Luca Severini, Licenciado en Historia del Arte por la Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, por las rectificaciones al italiano de las conclusiones y la traducción correcta de los términos artísticos a dicha lengua, así como al dr. Youssef Zian con la terminología en árabe.

Es mi deber expresar mi sincero agradecimiento a otras personas que han estado siempre a mi lado, entre bambalinas, ofreciéndome su apoyo constante para continuar con la investigación que podrán leer en las próximas páginas: en primer lugar, a mi principal fuente de inspiración, Isabel, mi madre, y por extensión, a toda mi familia, siempre sosteniéndome; en segundo lugar a mis amigas y amigos, especialmente a Yolanda Gálvez y Cristina Centeno, compañeras de aventuras entre piedras, siempre con un *sí* ante mi petición de ayuda para ir a fotografiar lo que necesitara. Igualmente, mi eterna gratitud a Javier Delgado y su paciencia con las fotografías aéreas y las largas horas de coche; también a Aurora Codina, Marta Hernández y Belén Sáez, así como a Giulia di Fatta y Rocío Martínez, que siempre tenían un techo para mí.

Por último, gracias a Carlos Molina por su serenidad y sosiego conmigo, y acompañarme hasta completar las últimas líneas de esta Tesis Doctoral.

A todas y todos, GRACIAS.

RESUMEN (EN ESPAÑOL).

Los inicios del arte islámico en al-Ándalus han resultado ser uno de los temas de estudio centrales en el ámbito del arte medieval hispano. Generalmente, la historiografía del arte ha vinculado los orígenes de este fenómeno artístico a las tradiciones literarias ligadas al proceso de conquista y a la rápida expansión de la religiosidad islámica desde Oriente Próximo. Sin embargo, estas fuentes cronísticas son muy tardías. Por tanto, la idea principal del presente estudio era tomar un caso de estudio concreto que permitiera ir desgranando y arrojando luz sobre la complejidad del proceso de formación del arte islámico peninsular, para lo cual se seleccionó la macsura que el califa al-Hakam II construyó en el interior de la Mezquita de Córdoba en el siglo X. Las razones por las cuales se eligió tan singular edificio parten de hipótesis planteadas en análisis previos donde se destaca la presencia de elementos artísticos vinculados al pasado romano y al canon estético que codifica los edificios de culto en el tiempo de la Antigüedad Tardía mediterránea.

El contexto cultural del llamado tiempo de la Antigüedad Tardía en el Mediterráneo, lapso cronológico y espacial donde hunde sus raíces el *Early Islam*, se muestra como una etapa compleja donde el tema de la representación de lo sagrado ocupa un lugar esencial y determinante. Las diferentes cuestiones teológicas en torno a la definición de la divinidad y la progresiva unión, cada vez más fuerte, entre el poder político y el poder religioso, tuvieron sus repercusiones en la codificación de las grandes urbes del Mediterráneo. El templo de culto, a partir del siglo VI, cobra una importancia capital, construyéndose en el corazón de la ciudad, que pasa de constituirse como un lugar de reunión de la comunidad religiosa a comprenderse como la Morada Divina, el lugar donde Dios habita entre su pueblo. Este cambio resulta muy significativo, además de por las razones mencionadas, por toda la iconografía y simbología que se establece alrededor de la construcción del templo, de la cual participa la mezquita. En el denominado “templo microcósmico”, cuyo principal ejemplo es Santa Sofía de Constantinopla, se crea por medio de la arquitectura toda una metáfora de la Historia de la Salvación en la cual el poder político, religioso y la comunidad de fieles participan de forma activa durante el ritual.

En un estudio comparativo desde lo más reciente -la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba- a lo más antiguo, se observará cómo la arquitectura islámica temprana se suma a todo este compendio estético resultado de una nueva forma de comprender la inmensidad

de lo sagrado por medio de metáforas, con una influencia esencial de la filosofía neoplatónica que conduce al alcance de mayores niveles de abstracción, y que parece iniciarse en la Constantinopla del siglo VI.

Los parámetros estéticos irradiados desde la Basílica de Santa Sofía como un nuevo templo dedicado a la Sabiduría, comparado con el antiguo templo de Jerusalén, se contemplan en la mayor parte de los edificios religiosos del Mediterráneo en los siglos VI al X. En al-Ándalus, la asimilación completa de este canon estético, simbólico y literario, se registra en la construcción de la macsura de al-Hakam II. Similares metáforas, elementos iconográficos e iconológicos, e incluso prácticas litúrgicas, a las que se habían configurado en la órbita del Imperio Romano de Oriente se registran en el discurso visual de la macsura, transformándose en ella misma, en su integridad y en su carácter performativo en lo que se reconocerá como el arte islámico de al-Ándalus.

1.INTRODUCCIÓN.

El propósito del presente estudio es el planteamiento de la macsura de al-Hakam II como un ente orgánico, a modo de tronco, que parte en su morfología básica de estructuras que se decantan del arte romano pero a las que se dota de un nuevo significado trascendente que se reconocerá como arte islámico. Este lenguaje aparentemente vanguardista se hace posible gracias a una suma total de diferentes componentes artísticos que estaban experimentando transformaciones constantes en el entorno del Mediterráneo desde el siglo VI. La macsura de al-Hakam II, así como los primeros edificios reconocidos como mezquitas, mantienen vivo el arte romano, el cual parece servir, además, como un mecanismo de legitimidad para el nuevo Estado y una forma de explicar el pasado mismo de al-Ándalus.

Esperamos que en el futuro el descubrimiento de nuevos datos (documentales o arqueológicos) puedan ofrecernos renovadas noticias del edificio islámico más emblemático, y sin duda más bello, de Occidente.

(Ruiz Souza, 2001: 444).

En el año 2001 el dr. Juan Carlos Ruiz Souza finaliza con estas palabras un artículo que giraba en torno a la posible «fachada luminosa» que el califa al-Hakam II podría haber ordenado construir como acceso a la macsura en la Mezquita de Córdoba en los años sesenta del siglo X (Ruiz Souza, 2001: 432-444).

A la luz de la posibilidad de este acceso monumental al nuevo espacio construido en la Mezquita de Córdoba surgió el interés para el desarrollo del presente estudio. Más allá de la hipotética fachada tripartita, que Ruiz (2001: 440) compara con los arcos de triunfo de tres luces vinculados al arte romano y a la posible existencia de tres cúpulas que monumentalizaron este acceso, el autor también llamaba la atención en el citado artículo sobre la gran cantidad de elementos arquitectónicos presentes en la macsura de al-Hakam II que recordaban a las arquitecturas de la Antigüedad Tardía presentes en la Península Ibérica.

La presencia de un lenguaje artístico en el contexto andalusí que remite constantemente a las construcciones realizadas durante el extenso y complejo período cronológico de la Antigüedad Tardía (Brown, 1989: 222-226; Cameron, 1998: 12-15) también fue apuntada por Dodds en el año 1992 con respecto al conjunto de la Mezquita de Córdoba. Dodds comparó la

planta de la nueva macsura califal con la de algunas iglesias construidas en la Península Ibérica hacia el siglo IX, en específico por la reiteración de estructuras tripartitas en el entorno de la cabecera de dichas iglesias y que se reproducen de un modo similar en el espacio de la macsura cordobesa (Dodds, 1992: 21).

Posteriormente, en el año 2004, Ruiz regresa al planteamiento de que la solución de las tres cúpulas que monumentalizan el espacio que precede al *mihrab* de la macsura de al-Hakam II no aparecía en ninguna mezquita a lo largo de toda la cuenca mediterránea, pero sí en la arquitectura visigoda peninsular del siglo VII (Ruiz Souza, 2004: 18-43). Los citados investigadores, junto con Uscatescu, llegaron a la conclusión de que la Mezquita de Córdoba en general, y la macsura califal en particular, poseían un carácter «fundamentalmente hispano» (Dodds, 1992: 21-22; Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2014: 98).

Por consiguiente, para un mejor conocimiento de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba parecía fundamental atender a las formas artísticas presentes en otros contextos artísticos y religiosos anteriores. Ciertamente, parecía probable que estas soluciones presentes en la ampliación califal destacadas por los citados autores empezaran a utilizarse de forma habitual para codificar un templo con un lenguaje muy particular que trascendería el contexto religioso exclusivamente islámico. Calvo (2008: 89-106) publicó en el año 2008 un interesante artículo sobre los mensajes iconográficos de la macsura de al-Hakam II donde puso de manifiesto el desarrollo del ceremonial califal apoyado en el lenguaje visual del nuevo edificio. La autora (Calvo Capilla, 2008: 98) apuntaba también a que muchas de las tradiciones recogidas en la literatura y la iconografía de la macsura del siglo X respondían a relatos y formas de representación que existían previamente en el Mediterráneo.

La macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba es uno de los espacios más representativos de la historia del arte islámico en la Península Ibérica. Construida en el siglo X, este proyecto responde a un programa de renovación artística vinculado a la proclamación del Califato Independiente de Córdoba hacia el 929 por parte del califa Abderramán III. El segundo califa, al-Hakam II, participó activamente en la supervisión de las empresas promocionadas por su padre, sobre todo en lo que concierne a las obras del Palacio de Madinat al-Zahra. Sin embargo, tal y como habían hecho sus antecesores, al-Hakam II pareció sentir la necesidad de dejar su impronta en el templo islámico más importante fundado en al-Ándalus: la Mezquita

aljama de Córdoba. Hacia el año 965 comenzaron las obras de la construcción de la macsura califal, un espacio de gran suntuosidad y monumentalidad. La macsura parece cumplir con una función de representación política en el corazón del antiguo templo ligada a la consolidación de la fe islámica y del estado califal en la Península Ibérica.

La macsura de al-Hakam II resulta de gran interés por la fortuna de haber conservado la mayor parte de su estructura del siglo X. Según las fuentes documentales escritas, que se especificarán en las próximas páginas, las antiguas mezquitas aljamas de Medina, de `Amr (Egipto) o de Cairuán (Túnez), cuyos inicios se han situado en los siglos VII-VIII (Grabar, 1978: 112 y ss.), poseyeron macsuras que delimitaban el espacio reservado para el soberano. Sin embargo, no se conservan apenas restos de dichas macsuras. Los cronistas las describen como estructuras realizadas con materiales efímeros y que eran portátiles. La mayor parte de estos datos fueron recopilados por el historiador Ibn Jaldún en el siglo XIV (Creswell, 1979: 26), el cual determinó basándose en fuentes anteriores que la primera macsura había sido construida para proteger la vida de los califas debido al asesinato de dos de los califas ortodoxos en el momento de la oración comunitaria (Creswell, 1979: 26). De este modo la macsura habría quedado ligada a la historia sagrada del islam como un elemento exclusivo de la arquitectura de mezquitas, como se podrá observar en el relato de Ibn Jaldún en el capítulo 3. Así se mantuvo durante mucho tiempo la razón de existir de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. No obstante, el análisis de su arquitectura, de su ornamento, de su iconografía, las técnicas empleadas, la grandiosidad que aporta su posición con respecto al resto de la Mezquita de Córdoba, así como los mensajes epigráficos que pueblan el conjunto del nuevo espacio califal, podrían remitir a algo más que a la copia o traslación de un elemento que debe estar presente de manera obligada en la concepción total del templo islámico.

Por tanto, teniendo en cuenta todas estas premisas, se plantearon algunas dudas sobre si se había profundizado lo suficiente en las razones que llevaron al califa al-Hakam II a proyectar un espacio de estas características tan singulares en el interior de la Mezquita de Córdoba. se tomó la determinación de extraer cada una de las piezas que componen el edificio de la macsura y tratar de compararlas con otras manifestaciones anteriores que pudieran plantear soluciones artísticas similares, presentes más allá de la arquitectura de mezquita. Para nuestra sorpresa,

parece ser que el lenguaje artístico de la macsura está tomado en su totalidad de elementos conocidos en el arte romano, pero un arte romano que no es estático y que se transformaba constantemente. Uno de los tiempos de transformaciones más profundas, complejas e interesantes desde el punto de vista artístico es el tiempo conocido como la Antigüedad Tardía. El proceso de cristianización e islamización de los edificios tradicionales romanos, tales como la basílica o el mausoleo conmemorativo, parece conformar una parte esencial del contexto tardoantiguo, caracterizado también por una gran variedad de pensamientos filosóficos y teológicos muy heterogéneos, incluso dentro de las mismas comunidades religiosas (Brown, 1989: 61-63). Es en este entorno cultural donde se podría situar un primer punto de partida para comprender las diversas influencias que cristalizaron tanto la morfología como en la función religiosa de la macsura de al-Hakam II.

El oratorio o macsura de al-Hakam II manifiesta por cada uno de los rincones un lenguaje arquitectónico y simbólico muy similar al que se había generalizado para la arquitectura del templo cristiano hacia el siglo VI: el aula basilical dividida en tres naves por columnas cuyas naves desembocan en el *sancta sanctorum*, que en el caso de la mezquita se corresponde con el *mihrab*, y la presencia de una cúpula delante de dicho santuario. Este esquema básico de la basílica se combina con otras fórmulas arquitectónicas conocidas en las estructuras de la Antigüedad Tardía: el acceso al edificio por medio de una fachada dividida en tres huecos, la articulación del espacio sagrado del muro de alquibla por medio de una sala principal en el centro flanqueada por dos laterales, la paleta cromática utilizada en los mosaicos, el modo de expresión plástica de la ornamentación, etc. A partir del mosaico y de la escultura en relieve parecen desplegarse multitud de temas simbólicos cuya función trasciende lo meramente ornamental y podría aludir a la representación de lo sagrado en sus formas más abstractas, a la ascensión hacia el Paraíso Celestial, a la salvación del alma y una infinidad de elementos iconográficos que también habían sido desarrollados de manera habitual en los anteriores templos tardorromanos judíos y cristianos. Todo el conjunto se completa con bandas de mensajes epigráficos en lengua árabe que hacen referencia a la infalibilidad del califa y del nuevo Estado, y sobre todo su papel religioso como Príncipe de los Creyentes, y por tanto guía espiritual de la comunidad.

A lo largo de las próximas páginas se desarrolla una comparación entre los elementos artísticos que componen cada una de las partes de la macsura de al-Hakam II y las formas de representación tardoantiguas que, a nuestro juicio, podrían haber servido como fuente de inspiración para la codificación de la macsura. Para ello se han seleccionado una serie de ejemplos presentes en un arco temporal entre los siglos VI y X, con algunos ejemplos puntuales anteriores, y en un espacio geográfico que ocupa la mayor parte de los territorios de la cuenca mediterránea, lo cual ofrece una visión general de ciertas características comunes que se mantienen en el edificio califal. Esta comparación permite observar dos aspectos elementales: el primero, que el desarrollo de unas formas de pensamiento concretas sumadas a una serie de necesidades litúrgicas conforman el programa de necesidades a las que la arquitectura ofrece soluciones. Dichas soluciones artísticas van codificándose de forma paralela a la consolidación de las formas de pensamiento teológico recogidas, fundamentalmente, en la literatura de la época. Esto permite observar cómo utilizando una gramática constructiva y un lenguaje artístico conocido se logran, progresivamente, nuevos significados simbólicos y metáforas adaptadas a las nuevas necesidades litúrgicas, rituales, ceremoniales, etc.; en segundo lugar, que las formas artísticas que después se reconocen y catalogan como arte islámico podrían ser consecuencia de efectos y causas múltiples, plurales y dinámicas con una base inicial en las estructuras del arte romano y tardorromano (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2014: 101, 105) disperso a lo largo de todo el Mediterráneo. Por tanto, los edificios y sus morfologías se deben explicar teniendo en cuenta el contexto adecuado.

Por otra parte, resulta de gran importancia la posición que ocupa la macsura del califa al-Hakam II con respecto al templo: se sitúa en la nave central del mismo. Por tanto, adopta la misma posición que en las basílicas cristianas estaba destinada al espacio privado para el soberano y los oficiantes. Estos espacios centrales basilicales reservados para el poder regio y eclesiástico se situaban, en su mayoría, bajo la cúpula y estaban clausurados por cancelas y cortinas a los fieles, de tal modo que lo que sucedía en el interior durante la celebración de la liturgia adquiría un carácter de misterio, lo cual queda reflejado también en la literatura religiosa. La macsura también estaba clausurada a los fieles, los cuales estaban situados para el rezo comunitario en la penumbra de las naves de la mezquita sin acceso a lo que sucedía dentro del nuevo espacio. A nuestro juicio esta disposición del espacio de privilegio con respecto a los

fieles provocó la siguiente cuestión: ¿la invisibilidad del ritual y el carácter misterioso de este espacio fue construido con la intención de producir ciertas expectativas y reacciones emocionales en la comunidad de fieles? En el presente estudio se recoge un primer acercamiento a esta cuestión, que se abordará con más detalle y profundidad en futuras investigaciones. Lo que sí se podría adelantar es que esta posición de los fieles con respecto al lugar de privilegio y la reacción esperable ante las expectativas que generaba dicho espacio estaban presentes ya en las nuevas arquitecturas basilicales cristianas desde el siglo VI que Grabar (Grabar, 1979) acuñó como el templo como microcosmos.

La macsura de al-Hakam II ofrece la posibilidad de profundizar en un contexto religioso y cultural de forma transversal en lo que respecta a la conformación del arte islámico en la Península Ibérica. Este arte islámico de al-Ándalus parece surgir como consecuencia plural del dinamismo propio de la Antigüedad Tardía hispana y mediterránea, lo cual ha constituido el motor del presente estudio. Para lograr cumplir con los objetivos planteados en el próximo capítulo ha sido necesario trascender las fuentes documentales escritas en árabe -sin discriminarlas- y acudir a los testimonios artísticos conservados tanto en los edificios como en los sitios arqueológicos, así como el rastreo de algunas piezas, descontextualizadas, custodiadas en otros espacios (esencialmente colecciones de museos). También el estudio de técnicas y de la comparación morfológica de los temas iconográficos entre los edificios ha resultado fundamental. A todo esto habría que añadir algunas fuentes literarias muy significativas fechadas entre los siglos VI y VII. Aunque resulte extraño por la lejanía temporal con respecto a la constitución de la macsura, estas fuentes aportan una gran cantidad de información en cuanto al posible significado simbólico recogido en la macsura por la reiteración de temas iconográficos presentes en la Antigüedad Tardía.

Así pues, profundizar en la Historia de las Religiones a través del Arte ha sido uno de los principales retos del presente trabajo. Con los resultados obtenidos, que deberán ampliarse en el futuro, sí que existe cierto convencimiento de que por medio del caso de estudio de la macsura del califa al-Hakam II se ha logrado dar un paso más en la profundización de su lenguaje artístico y simbólico vinculado a otros contextos anteriores, así como en la superación de algunas cuestiones aceptadas por la historiografía tradicional del arte islámico. Esencialmente se pone de

manifiesto que el estudio del arte islámico puede abordarse con independencia de la historia sagrada ortodoxa y que sus formas de expresarse plástica y simbólicamente dependen en alto grado del contexto real, espacial y temporal en el que se desarrolla. Resulta interesante destacar en este punto el concepto *islamicate* planteado por Hodgson (Hodgson, 1977) aplicado al arte: *lo islámico* como forma de expresión artística se convertirá en una definición que no necesariamente hace referencia a *lo musulmán*, sino que puede funcionar como adjetivo aplicado a un contexto extra-islámico, tal como se mostrará al final del estudio con la proyección del arte califal hacia otros territorios

Por tanto el islam y el arte islámico no parecen haber experimentado un desarrollo homogéneo y monolítico en ninguna de sus épocas históricas. Por último, yendo desde lo particular a lo más general, la Historia del Arte parece mostrarse como una disciplina dinámica, plural, multicausal, compleja y que funciona por constante evolución y transformación de muchos elementos a la vez. Así, en nuestra opinión, cada vez parece resultar de menor utilidad la metodología tradicional de estudio histórico-artístico basado en una teoría de los estilos tal y como se planteó durante mucho tiempo desde los estudios inaugurales en Historia del Arte de Winckelmann en el siglo XVIII.

2. HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.

2.1. Puntos de partida.

El objeto de estudio de la presente Tesis Doctoral es la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. El interés por esta estructura reside, como se ha indicado en la introducción, en ubicarlo en un contexto artístico que trasciende los límites del ámbito de lo exclusivamente islámico. Por ello, la pregunta sobre la función de la macsura viene dada por la antigüedad de este tipo de estructuras y la definición de su uso en fuentes muy posteriores a su construcción, donde se explica que no existían en otros contextos litúrgicos. ¿Es así realmente? La macsura de al-Hakam II, así como los edificios con los que se ha establecido la comparación a lo largo del presente estudio, parecen aportar una gran cantidad de información sobre cómo entendían el concepto de lo sagrado y su representación las sociedades que habitaban en el Mediterráneo y en la Península Ibérica durante la Antigüedad Tardía y en el periodo inicial del Califato Independiente.

Para poder abordar el análisis de la macsura cordobesa con respecto a la tradición artística y religiosa de la Antigüedad Tardía se deben tener en cuenta una serie de consideraciones previas entendidas a modo de hipótesis o de puntos de partida. La pregunta que cabría hacerse es: ¿se ha profundizado lo suficiente en el mensaje iconológico que ofrece la macsura en su contexto religioso y cultural?

La primera hipótesis de trabajo es repensar los inicios del arte islámico de al-Ándalus en el marco artístico de la Antigüedad Tardía peninsular y mediterránea mediante el análisis de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba.

Este primer punto de partida parece aparentemente sencillo pero en la historiografía tradicional el arte islámico ha quedado subordinado a unas expresiones artísticas que parecen surgir en Arabia y que responden a las necesidades de sociedades beduinas anteriormente paganas que habitan en el desierto y que se han convertido a una nueva fe. Así, lo primero que suele mostrarse en la historiografía tradicional del arte islámico es la afirmación de que la mezquita toma sus formas de la casa de Mahoma en Medina. No obstante, ¿cuál era la realidad

de aquella casa del Profeta?, ¿en qué contexto cultural se encontraba la Península Arábiga a comienzos del siglo VII?

La realidad parece mostrar que las estructuras de los templos islámicos en el siglo VII responden a tipologías y lenguajes artísticos estrechamente vinculados a la tradición tardorromana. Así pues, las mezquitas orientales utilizan plantas y alzados conocidos en la arquitectura romana. Su funcionalidad al servicio único de la tradición religiosa islámica y ligado a las historias sagradas del pasado aparece recogido por primera vez en fuentes muy posteriores a la construcción de estos espacios.

El arte islámico de al-Ándalus ha tendido a explicarse desde una perspectiva similar: la llegada de los árabes en el 711 a la Península Ibérica parece inaugurar una nueva realidad artística y religiosa. No obstante, como han apuntado en numerosas ocasiones Bango (Bango Torviso, 2012: 58), Uscatescu y Ruiz (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2012: 297) o Dodds (Dodds, 1992: 13-15), la realidad constructiva peninsular durante los siglos VII a X se mantiene en el mismo mecanismo de transformación que antes de la *historiográficamente popular* conquista islámica de 711. La Mezquita de Córdoba en sus primeras fases podría constituir un ejemplo paradigmático de este hecho. Lo que se muestra en tan excelso edificio son una gran cantidad de expresiones artísticas que poblaban el paisaje monumental peninsular con soluciones técnicas presentes en el arte de la Antigüedad Tardía Mediterránea. Por tanto, determinar un inicio del arte islámico andalusí, entendido como un lenguaje ajeno por completo a las tradiciones artísticas anteriores, a comienzos del siglo VIII parece resultar todavía algo impreciso.

¿Cuándo se podría comenzar a establecer un punto de partida para el arte islámico de al-Ándalus? La proclamación del Califato Independiente de Córdoba parecía llevar aparejada una renovación del panorama artístico peninsular subordinado a la consolidación del nuevo poder. Es en este contexto donde se ubica la construcción de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. La belleza de este monumental y suntuoso edificio reside efectivamente en su lenguaje artístico que como apuntaron Ruiz Souza y Dodds remite a una sintaxis derivada o influenciada por el arte tardoantiguo peninsular en tiempos tan tardíos como el siglo X. Otros autores como Calvo Capilla (2008: 90) establecen que la macsura del califa al-Hakam II tiene que ver con una recuperación de la memoria de los soberanos Omeyas orientales de los cuales su dinastía era heredera. Gracias al encaje de estas dos piezas, resultaba interesante determinar

cuáles fueron las razones que llevaron a un soberano musulmán a utilizar un lenguaje plástico similar mucho más cercano a los emperadores romano-orientales o a los monarcas visigodos, en ambos casos cristianos, y no tanto a la estética propiamente musulmana.

La macsura de al-Hakam II, en nuestra opinión, representa la cristalización de múltiples expresiones artísticas vinculadas a la visualización poder y de la religiosidad que se habían estado gestando y transformando en el Mediterráneo desde el siglo VI. Desde su morfología arquitectónica hasta las técnicas decorativas, así como la disposición de la iconografía estaban presentes en la tradición artística de la Antigüedad Tardía del Mediterráneo, concretamente en la nueva codificación del espacio de culto como lugar de representación simbólica de la morada divina, como se observará en las próximas páginas.

En el presente trabajo se pretende abordar la cuestión de que cada elemento artístico que compone la macsura de al-Hakam II está cargado de un significado simbólico profundo y complejo que estaba presente en el pensamiento literario y artístico de las comunidades religiosas del Mediterráneo a partir del siglo VI. La nueva forma de concebir el templo o el espacio litúrgico hunde sus raíces, como se ha ido comprobando, en las diferentes posiciones y discusiones teológicas de gran complejidad que generaron un debate en torno a la representación de la divinidad durante los siglos IV al X. Así pues, se considera que la casuística que codifica el lenguaje plástico y simbólico que encierra la macsura de al-Hakam II plural y múltiple.

La macsura de al-Hakam II parece tener una función performativa sumamente interesante que tiene que ver con la emoción religiosa que proyecta su uso ritual en el espacio en el que se ubica. La expectativa que genera su propia morfología, su lugar de ubicación y la utilización de un mecanismo ceremonial preciso buscaba crear ciertas experiencias sensitivas en los fieles, entendidos como espectadores y entes activos, que fueron utilizadas por el califa para lanzar una serie de mensajes concretos y afianzar su poder. Dichas estrategias de legitimación, utilizadas expresamente en el arte islámico y que se sirven de nuevo de la emoción religiosa gracias a un uso concreto del lenguaje plástico comienzan a configurarse, según parece y como se observará, desde la construcción de Santa Sofía de Constantinopla bajo el reinado de Justiniano y fueron mantenidas y reforzadas por los emperadores romano-orientales, así como imitada por muchos monarcas de los territorios mediterráneos en la Antigüedad Tardía.

Por tanto, la función de la macsura en el interior de las mezquitas no parece ser distinta a la posición que ocupaban los espacios de privilegio vinculados a otros cultos en el Mediterráneo

tardoantiguo y a las funciones de legitimidad que cumplían. Las funciones litúrgicas de estos espacios también eran muy específicas y parecen derivarse de acciones rituales muy similares a las que existían con anterioridad. Solo posteriormente la macsura adquirió un carácter exclusivo dentro del arte y la tradición islámicos, tal y como muestran las fuentes literarias escritas en árabe.

El segundo punto de partida se corresponde con una lectura de la macsura califal de al-Hakam II desde unas circunstancias artísticas que fueran más allá de las formas y razones establecidas para el arte islámico desde la interpretación que hace la ortodoxia islámica. Por tanto el enfoque metodológico se concentra en tomar en consideración el arte y la arqueología como principales fuentes documentales que permitan explicar la historia de la religión más allá de los datos que ofrecen los textos sagrados. Entre las fuentes documentales escritas que han resultado de gran interés se recogen algunos textos no árabes que emiten datos muy significativos vinculados al simbolismo de los edificios y que podrían aplicarse a la lectura iconográfica de la macsura de al-Hakam II.

Generalmente, los espacios de culto islámicos y principalmente las mezquitas, se han entendido desde la particular narrativa de la ortodoxia religiosa. Esta narración desde la sacralización constante de algunos hechos del pasado es la que parece determinar las formas artísticas a utilizar y los elementos constitutivos de dichos espacios de mezquita, así como de componentes como la macsura. Como consecuencia, la función de los edificios incluidos en un tipo de sistema religioso han quedado sujetos a una homogeneización dictada desde las fuentes sagradas y compartimentados en parcelas poco adecuadas a la realidad por su exclusivismo.

El espacio destinado específicamente a la macsura también ha sido considerado dentro de este marco interpretativo que parte de la tradición musulmana: existe un texto, que se conoce como *Muqadima*, del célebre historiador Ibn Jaldún escrito en el siglo XIV donde se puede localizar un relato que indica que la macsura es un elemento exclusivo de la arquitectura de mezquita. Además, Ibn Jaldún explicita que la primera macsura dentro de una mezquita se construyó a comienzos del siglo VII por orden del califa omeya al-Walid. La razón es que sus antepasados habían sido asesinados cuando acudían a la oración comunitaria (Creswell, 1979:

26). Sin embargo, teniendo en cuenta el tiempo tan tardío en el que Ibn Jaldún escribió su texto y la etimología en árabe de la propia palabra *maqsura* (que hace referencia a un espacio reservado pero no únicamente para uso del gobernante o con una función precisa), resultaba interesante investigar si la función que cumple el espacio llamado *maqsura* estaba verdaderamente vinculado a una historia como la que expone Ibn Jaldún o si era fruto de una morfología conocida y común en los espacios de culto en aquella época.

Al ser la *maqsura* de al-Hakam II una de las más antiguas que se conservan constituía un objeto de estudio muy adecuado para comenzar. Ha sido muy sorprendente observar que los mecanismos de visualización del poder califal están estrechamente vinculados no sólo con los que pudieron utilizar los primeros califas orientales, sino con todos y cada uno de los soberanos de los territorios del Mediterráneo desde la época de Justiniano. La nueva concepción del templo como un lugar donde se experimenta el contacto con lo sagrado y las formas de expresión que logran generar el ambiente propicio para ello y sus especificidades se fueron confeccionando durante la Antigüedad Tardía gracias a la labor de los emperadores romano-orientales. La literatura y filosofías neoplatónicas ejercieron una influencia esencial en este proceso, así como una revisión por parte de los literatos de la época a los textos del Antiguo Testamento con respecto a las manifestaciones físicas de la divinidad. Gracias a esto último se ha podido comprobar que las diferentes posiciones y discusiones teológicas, de enorme complejidad, en torno a la representación de la divinidad durante los siglos VI al X podrían haber sido múltiples causas a las que agradecer la configuración y codificación simbólica de la *maqsura* de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. Por tanto desvela ser un edificio sumamente integrador.

El tercer punto de partida, más general, se deriva de todo lo anterior y puede servir como preludio a la definición de la metodología utilizada en la presente investigación. Se trata de proceder a analizar la formación del arte islámico peninsular por medio de un discurso que tienda a la superación de la compartimentación de la Historia del Arte por estilos artísticos. El proceso de transformación de las formas artísticas suele producirse de forma paulatina y es sumamente complejo. El arte que se produjo durante la Antigüedad Tardía en el Mediterráneo está muy lejos de poder abordarse desde una perspectiva de las características de la teoría de los estilos. Tal vez esta sea la razón por la que durante mucho tiempo la Antigüedad Tardía ha sido reducida a una época oscura y entendida como la decadencia del esplendor romano (Brown,

1989: 9). No obstante, cada vez cobra más fuerza la visión de la Antigüedad Tardía como un proceso de cambios profundos.

La problemática reside en que, a propósito del arte islámico de al-Ándalus, la teoría de los estilos ha sido especialmente rupturista. La historiografía tradicional del arte parece plantear que lo islámico en la Península Ibérica era un estilo ajeno a la cultura hispana por su carácter extranjero y oriental. Durante algún tiempo quedó reducido a un subestilo ornamental denominado arabesco, mahometano, mauritano, etc. (Rosser Owen, 2010: 216). Además las connotaciones negativas de las que se dotó al arte islámico hispano proceden de la narración historiográfica antagónica que tradicionalmente vincula el tiempo andalusí a los acontecimientos de la conquista árabe y al sometimiento de la población autóctona, cristiana, a poderes extranjeros hasta la posterior recuperación del territorio en el proceso de Reconquista (García Sanjuán, 2017: 309).

Por fortuna, la mirada hacia el arte de al-Ándalus ha cambiado y paulatinamente se va tomando en consideración como parte esencial de la riqueza monumental de la España medieval. Esta lectura en positivo ha permitido otras perspectivas de análisis: en primer lugar el reconocimiento de que la arquitectura andalusí en sus primeros estadios mantiene elementos esenciales del paisaje monumental romano y tardoantiguo, incluido de época visigoda, presente en el ámbito peninsular. Este lenguaje técnico y formal tradicional del contexto hispano se suma a la nueva forma de comprender el espacio de culto de un modo más simbólico; en segundo lugar que poco a poco las formas conocidas se adaptan a un nuevo lenguaje que va alcanzando mayores niveles de abstracción y se convierte en algo característico de un tiempo moderno: el tiempo andalusí como tiempo islamizado; en tercer lugar, el arte islámico andalusí, una vez codificado su canon estético, tuvo una capacidad de proyección muy interesante y los territorios gobernados por monarcas cristianos adoptaron y adaptaron este lenguaje islámico a su propia sintaxis artística, lo cual genera un proceso de retorno y transformación que deriva en otra renovación.

De modo que la antigua teoría de los estilos, donde cada estilo artístico tiene un proceso de origen, desarrollo y decadencia, a la postre la Historia del Arte como una sucesión de barreras taxonómicas, parece carecer de sentido cuando se establecen comparaciones con otras fuentes más acordes con su contexto real a partir de la propia luz que arrojan las muestras conservadas de cultura material del pasado. Este proceso se puede observar desde multitud de ejemplos, pero

la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba resulta del todo significativa por la capacidad de adaptación y transformación de elementos artísticos del pasado, la consolidación definitiva de un lenguaje que se reconoce como islámico a partir de algo anterior y la proyección de esta sintaxis artística y función simbólica islamizada -*islamicate* (Hodgson, 1979: 3)- (fuera de una connotación religiosa) a otros territorios que también son capaces de adaptarla a sus necesidades. La naturalidad con la que se producen estos procesos de asimilación y transformación es lo que parece mover de un modo real la evolución y la innovación en la Historia del Arte.

2.2. Objetivos del trabajo.

Los objetivos de este trabajo se dividen en generales y específicos. En primer lugar, en la presente investigación se pretende poner de manifiesto que los principios del arte religioso islámico peninsular en sus inicios, así como sus significados simbólicos, parecen formar parte del contexto de transformación y renovación artística que se inicia en el siglo VI. En este periodo, como ya se ha adelantado, el templo se convierte en el lugar donde simbólicamente habita Dios entre su pueblo, dejando atrás su función principal como espacio de reunión. El templo, en su interior, desarrolla una arquitectura compleja donde cada parte del mismo cumple con un objetivo específico y donde todas las partes cooperan en la constitución de la Jerusalén Celeste en el centro de la ciudad (Grabar, 1963: 59-72). Por tanto, se pretende mostrar que la macsura de al-Hakam II aúna todas estas características y mantiene unos conceptos estéticos reflejados en su morfología vinculados a una concepción del templo como Morada Divina.

En segundo lugar, se ha tomado la determinación de demostrar que la Historia de las Religiones puede explicarse por medio del Arte. Por lo general, suele explicarse de un modo contrario: el entendimiento del lenguaje artístico mediante los preceptos de la historia sagrada. En este caso concreto las transformaciones en los espacios de culto de la Antigüedad Tardía, que nos han servido para comprender mejor las características de la macsura califal, parecen constituir una perspectiva muy interesante desde la que observar el desarrollo de los sistemas religiosos mediterráneos en el tiempo de la Antigüedad Tardía.

Los objetivos secundarios están subordinados a los primeros y se corresponden con las especificidades propias de cada uno de los capítulos. Algunos de ellos hacen referencia a características particulares del lenguaje artístico y arquitectónico de la composición de la macsura de al-Hakam II. Otros están encauzados a definir y comparar aquellos elementos que tienen que ver con el simbolismo del edificio en términos filosóficos, teológicos y de carácter trascendental en el contexto del Mediterráneo tardorromano.

En primer lugar se tratará de determinar la posición que ocupa la macsura en el contexto de la Mezquita de Córdoba y cómo se procede a alterar dicho templo con la construcción de un nuevo espacio de representación. Las primeras fases de la Mezquita de Córdoba, más antiguas, es esencial tenerlas en consideración para comprender el papel que juega la macsura en el plano físico, con respecto al espacio, y cómo por medio de la posición que ocupa con respecto al antiguo templo adquiere un nuevo nivel simbólico.

En segundo lugar se prestará especial atención a cada uno de los componentes que conforman la macsura de al-Hakam II desde el acceso, el aula de tres naves, el espacio previo al muro de alquibla coronado con las tres cúpulas, las tres salas que aparecen en el muro de alquibla y la decoración de mosaico.

En tercer lugar entrarán a jugar un papel fundamental aquellos edificios y piezas seleccionadas del entorno artístico del Mediterráneo tardoantiguo para ser comparados con los componentes de la macsura. Cada uno de los ejemplos seleccionados se considera que constituye un antecedente específico que ayuda a comprender la estructura de la macsura califal en el contexto cultural y religioso de la Antigüedad Tardía desde el siglo VI. La estructura de la macsura toma formas antiguas que estaban presentes en el paisaje monumental del occidente mediterráneo pero el lenguaje simbólico extraído de la disposición arquitectónica de los elementos se ha transformado.

En cuarto lugar, ligado al párrafo anterior, se atenderá a algunas transformaciones muy significativas de carácter litúrgico en los edificios de culto de las comunidades religiosas del Mediterráneo de la Antigüedad Tardía, así como a su decoración iconográfica, que pudieron haber alterado el aspecto de algunos edificios de culto y que tuvieron su reflejo en buena parte del aspecto estructural y simbólico que presenta la macsura de al-Hakam II.

En quinto lugar se expone como objetivo la posibilidad de plantear que la macsura

califal es un espacio de representación política y religiosa pero ligado a una concepción mucho más trascendental de la visualización del poder. Las interpretaciones de los distintos motivos iconográficos de la macsura de al-Hakam II permite establecer paralelos con la iconografía salomónica pero en un papel muy específico de este personaje. Con este planteamiento se pretende ahondar en otras cuestiones de carácter más trascendental, principalmente que este espacio también pudiera actuar como lugar donde la divinidad de forma invisible habita en los mismos términos que ofrece el relato del Éxodo con respecto a la leyenda del Tabernáculo judío. En este caso la función del *mihrab* se compara con la codificación del templo judío y de la tradición mística de la antigüedad grecolatina y cristiana, así como con la influencia del neoplatonismo alejandrino.

Por último se desea poner de manifiesto unos breves apuntes sobre la emoción religiosa derivada de la contemplación de la macsura ligada a la colocación específica de los elementos artísticos en el nuevo edificio y que podrían buscar producir ciertas expectativas en la comunidad de fieles. De este modo el proceso de control del califa como Príncipe de los Creyentes sobre la comunidad islámica parece completarse por medio del uso de ciertos modos de representación artística.

2.3. Enfoques metodológicos.

Primeramente se debe advertir que la gran cantidad de patrimonio arquitectónico tardoantiguo que se conserva o puede conocerse parcialmente a lo largo de la cuenca mediterránea gracias a las excavaciones hubiera excedido los límites de la presente Tesis Doctoral. Centrar la atención sobre un edificio tan singular como la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba permitía acotar el objeto de estudio de la presente investigación. Uno de los enfoques más interesantes del estudio ha sido recorrer el camino desde lo más actual, la macsura del siglo X, a lo más antiguo: los cambios que afectaron a la conformación y comprensión trascendental de los espacios de culto en el Mediterráneo desde el siglo VI. La elección recayó en la macsura de al-Hakam II por varias cuestiones principales: tanto el canon estético del nuevo espacio como su lenguaje iconográfico trascendían el arte islámico, o los límites de lo islámico, y entraban en diálogo con el arte y la literatura que identificaban el templo

como microcosmos o morada divina, cuyo ejemplo más significativo había sido Santa Sofía de Constantinopla. Esto implica aceptar la presencia de varios hechos fundamentales: la influencia del neoplatonismo alejandrino sobre la concepción del templo islámico, la abstracción total de lo sagrado por medio de la no representación figurativa siguiendo los parámetros del Éxodo bíblico y la constitución de la Morada, el uso constante de elementos simbólicos que aluden a la divinidad y la legitimidad del soberano en su papel de garante del cumplimiento del pacto con Dios.

La historiografía tradicional del arte solía plantear que los cambios artísticos en el arte bizantino entre la etapa post-justiniana (finales del siglo VI) y el siglo IX fueron la consecuencia de un tiempo oscuro en el cual en Constantinopla no se construyeron apenas edificios. A ello se le debía sumar la crisis de la imagen o crisis iconoclasta que se produjo en el epicentro del Imperio Romano de Oriente durante el siglo VIII. Así lo expone, por ejemplo, el célebre iconógrafo (Grabar, 1953) en su obra sobre la iconoclastia bizantina, donde además señala algo particularmente llamativo y es que el contacto de los emperadores iconoclastas con los judíos y musulmanes de Oriente Próximo había resultado fundamental para la querella contra las imágenes. Esta singular casuística no parecía explicar del todo qué sucedió en la cuenca mediterránea en el pensamiento de las comunidades religiosas que llevaron aparejado un cambio significativo en sus expresiones artísticas.

Esta aparente falta de datos de ejemplos construidos durante los siglos VII y VIII en la capital hizo que necesariamente la mirada tuviera que enfocarse, tal y como hizo Krautheimer (Krautheimer, 2005), hacia las provincias del Imperio Romano de Oriente. La búsqueda de ejemplos construidos en este periodo fuera de la órbita constantinopolitana constituye una de las claves para comprender que en las regiones periféricas como el Norte de África, Egipto, la Península Ibérica u Oriente Próximo la actividad constructiva no cesó entre los siglos VII y VIII y que además es donde se gestan y registran los cambios significativos que posteriormente caracterizarán a la arquitectura medieval bizantina, conocida como la iglesia cruciforme con cúpula. Estas transformaciones afectan a la privatización del espacio del tramo presbiterial dentro de las basílicas y en la compartimentación del ábside en tres salas. Todo ello bajo la custodia de la cúpula y de una decoración vinculada a los atributos simbólicos de la divinidad y a la iconografía de la salvación del alma.

Algunos textos datados entre finales del siglo VI y el siglo VII, como los de Dionisio Areopagita, Pablo Silenciaro, los himnos siríacos inaugurales o San Máximo el Confesor, parecen confirmar la consolidación del Misterio de la Eucaristía en esta época y la voluntad de las comunidades religiosas de crear un espacio arquitectónico que representara en su totalidad la Historia de la Salvación por medio de imágenes conceptuales de la divinidad muy vinculadas al neoplatonismo alejandrino y a la forma de comprender la presencia de lo divino en la tradición del templo judío. En el espacio litúrgico islámico el Misterio Eucarístico podría haberse transformado en la preservación de la memoria del Profeta y de los antiguos califas, como se observará en el capítulo 10.

A partir de este momento en la presente investigación se hacía necesario comprobar si todas estas características conceptuales, teológicas y artísticas eran aplicables tanto a la macsura en particular como a los primeros edificios de culto islámico en general. Con ello se advirtió, como bien indicaron autores como Shoemaker o Segovia, que los cambios en el tiempo de la Antigüedad Tardía no se sucedían en un tiempo histórico lineal, uno tras otro, sino que ocurrían de forma simultánea, lo cual hacía verdaderamente interesante las escasas diferencias entre la concepción del espacio basilical cristiano a partir del siglo VI y la arquitectura de mezquita como si en ambos casos se partiera de un mismo tronco común.

La posición que ocupa la macsura de al-Hakam II en el templo cordobés podría remitir a la misma concepción espacial, visual y funcional que cumplía la privatización del tramo presbiterial en las basílicas cristianas. Esta complejización y cerramiento del espacio dentro del propio templo es fundamental que sea explicada con respecto a la mirada de los fieles y el lugar destinado a ellos dentro del espacio de culto. El resultado, visto desde dicha perspectiva, es muy similar a la creación de una ilusión o unas expectativas que parecen conducir a aquello que se ha denominado la experimentación de la emoción religiosa. Los espacios centrales de edificios como Santa Sofía de Constantinopla, Santa Sofía de Tesalónica, la Mezquita de Damasco, San Vital de Rávena o Santa Lucía del Trampal estaban destinados al soberano y a los oficiantes y cerrados a los fieles. La comunidad de fieles únicamente podía tener una visión parcial de lo que sucedía dentro de aquellos espacios privados llenos de luz en contraste con la oscuridad del resto del edificios.

El gobernante, además, parece presentarse en este espacio mediante un ceremonial concreto, bajo una cúpula que ha adquirido unas connotaciones concretas, como el vehículo esencial de comunicación entre la divinidad y la comunidad de fieles, lo que parece significar que la subordinación al poder es una de las vías fundamentales para la salvación del alma de los bienaventurados que accederán al Paraíso celestial. Un paraíso que está representado dentro de la propia macsura, como se podrá observar en los capítulos 9 y 10.

Las diferentes actividades en las que se ha apoyado la presente investigación se pueden dividir en dos esferas principales: la revisión exhaustiva de la bibliografía y del estado de la cuestión, así como el trabajo de campo tanto en la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba como en los edificios seleccionados.

Este trabajo se plantea desde una doble dimensión teórica y también práctica. En cuanto a la primera, el punto de partida se establece en la revisión de una variada y extensa bibliografía en referencia a los estudios del arte islámico en general y a los inicios del mismo en particular, con especial atención al caso de al-Ándalus. Los estudios sobre arte islámico han servido para poder ubicar exactamente en qué momento comienzan a construirse las primeras macsuras en el interior de las mezquitas y si dichos espacios reservados definían solamente al lugar clausurado delante del *mihrab*. Entre las investigaciones sobre las muestras iniciales de arte islámico destacan los trabajos de Grabar (Grabar, 1959: 33-62; 1966: 7-46; 1973; 1980: 51-60; Ettinghausen, Grabar, 1996), Ettinghausen (Ettinghausen, 1995: 107-131), Creswell (Creswell, 1979), Blair (Blair, 1989: 329-334), Burckhardt (Burckhardt, 1985), Ewert (Ewert, 1995), Khoury (Khoury, 1986: 80-98; 1998: 1-27), Flood (Flood, 2001) o Avner (Avner, 2010: 31-49)

Los trabajos específicos desde los que se aborda la interpretación y estudio de la macsura de al-Hakam II han constituido el eje central de esta revisión bibliográfica. Son muchas las investigaciones y publicaciones de autores que han investigado sobre la macsura califal pero se deben destacar especialmente los trabajos de Grabar (Grabar, 1988: 115-122); Ewert y Wisshak (Ewert, Wisshak, 1981: 70-73), Dodds (Dodds, 1992: 11-26), Cressier y Canter (Cressier, Canter Sosa, 1995, 159-176), Christys (Christys, 2018: 379-392), Calvo (Calvo Capilla, 2008: 89-106; 2010: 149-187; 2014: 84-108), Khoury (Khoury, 1996: 80-98); Ruiz (Ruiz Souza, 2001: 432-445; 2004, 17-44); Abad (Abad Castro, 2009: 9-30; 2014: 9-21), Marfil (Marfil Ruiz, 2004: 91-

107), Cabañero y Herrera (Cabañero Subiza, Herrera Ontañón, 2001: 257-283), Momplet (Momplet Míguez, 2008; 2012: 237-258).

La presente investigación también incluye una extensa bibliografía referente al desarrollo de la arquitectura y de las expresiones artísticas de la Antigüedad Tardía. Los periodos cronológicos donde más énfasis se ha hecho ha sido en los gobiernos de Constantino (306-337), como periodo de arranque del arte romano cristianizado antiguo, Justiniano (527-575) y la etapa post-justiniana, los reinados lombardo (567-774) y visigodo (507-711) así como a la etapa vinculada a los primeros reyes árabes marwaníes en Oriente Próximo, fundamentalmente a las construcciones atribuidas a Abd al-Malik (647-705) y a al-Walid (705-715). En este ámbito historiográfico caben destacarse principalmente los trabajos de Krautheimer (Krautheimer, 1942: 1-33; 2005), Grabar (Grabar, 1953; 1966; 1985; 1998), Mango (Mango, 1986; 1989), Brandenburg (Brandenburg, 2005), Mauskopf (Mauskopf Deliyannis, 2010), Schibille (Schibille, 2014), Cox (Cox Miller, 2009); McVey (McVey, 1983: 91-121), Yarza (Yarza Luaces, 1982), Roitman (Roitman, 2016), Arnau (Arnau Amo, 2014), Caballero (Caballero Zoreda, 1994, 321-348; 2003; Caballero Zoreda, Arce, 1997, 221-274; Caballero Zoreda, Feijóo Martínez, 1998, 188-242), Palol (Palol Salellas, 1967; 1968; 1988; 1989), Godoy (Godoy Fernández, 1995), Utrero (Utrero Agudo, 2006), o Bango (Bango Torviso, 2013: 57-90; 2008, 7-50; Bango Torviso, Borrás Gualis, 1996).

Los contextos religiosos presentes en la Antigüedad Tardía han jugado un papel fundamental a lo largo de la investigación, puesto que la mayor parte de los ejemplos seleccionados para establecer la comparativa con la macsura de al-Hakam II se corresponden con espacios destinados al culto. De este modo la bibliografía sobre la historia del pensamiento y de las creencias religiosas durante la Antigüedad Tardía es fundamental para comprender de forma íntegra qué razones podrían motivar los cambios arquitectónicos que aquí se analizarán. En este ámbito la bibliografía también se presenta extensa y variada, pero se podrían destacar los siguientes estudios: Hodgson (Hodgson, 1977), Shoemaker (Shoemaker, 2010; 2012), Wickham (Wickham, 2013; 2016), Brown (Brown, 1989), Cameron (Cameron, 1998), Crone y Cook (Crone, Cook, 1980), McVey (McVey, 1983), Eliade (Eliade, 1999), Viguera (Viguera Molins, 1988: 85-98), Wolf (Wolf, 1990: 89-101), Chatonnet y Debiè (Chatonnet, Debiè, 2017), Urs von

Balthassar (von Balthassar, trad. Daley, 2003), González (González Ferrín, 2006; 2013a; 2013b: 171-195), Segovia (Segovia, 2006: 187-204), Teja (Teja Casuso, 1988), Muñiz (Muñiz Grijalvo, 2008), Halbwachs (Halbwachs, 2014), González (González Alcantud, 2014).

En cuanto a la dimensión práctica de la investigación se han realizado trabajos de campo en la mayor parte de los edificios seleccionados. La labor consistió en estudiar y fotografiar los espacios de culto *in situ*, de tal modo que sus dimensiones, su disposición en el lugar geográfico, así como estudios y mediciones realizadas directamente sobre las estructuras permitían un análisis mucho más íntegro y que complementaban los ya publicados con anterioridad. El trabajo de comparación entre los espacios internos de la macsura con las estructuras conservadas de los ejemplos seleccionados, así como el análisis de su distribución y estado actual, facilitó en gran medida el trabajo gracias a la observación directa de los ejemplos.

Dentro de la presente dimensión práctica, algunas piezas esenciales de los edificios se conservan en colecciones de museos, descontextualizadas, pero han podido ser fotografiadas y observadas directamente en la mayor parte de los casos.

Los datos obtenidos al compaginar ambos enfoques, teórico y práctico, fueron muy enriquecedores, ya que permitían la confirmación de que el arte islámico peninsular puede incluirse dentro de un mismo marco cultural que otros edificios litúrgicos durante el mismo periodo de tiempo y con los que comparte muchos elementos tanto artísticos como iconográficos. Así como los puntos en común, las diferencias también son significativas y han podido determinarse, lo cual permite observar algo muy interesante y es el proceso en el que se van marcando las distinciones, en el caso que nos ocupa, entre el templo cristiano, el judío y la mezquita. Toda esta visión de conjunto y puesta en común que engloba lo que tradicionalmente se ha dividido en las categorías de arte paleocristiano, arte bizantino, arte de las invasiones, arte islámico o arte visigodo aportó también datos muy reveladores sobre los sutiles cambios que afectan a las diferentes liturgias y ceremonias que también parecen iniciarse de forma similar, como se observará en el capítulo 10.

2.3.1. Algunas problemáticas en los enfoques metodológicos.

Los problemas a solventar en los enfoques metodológicos se corresponden con algunas cuestiones ya mencionadas al inicio del presente epígrafe.

En primer lugar, la compartimentación de los periodos artísticos en un tiempo lineal, así como los escasos estudios comparativos, hace complicada la búsqueda de una bibliografía estrictamente adecuada y precisa que contuviera perspectivas de estudio plural para la investigación de la macsura de al-Hakam II. El presente estudio se concentra en espacios que están ligados al culto y a la religión, lo cual hace que la división entre las expresiones artísticas sea doble: por un lado, diferencias estilísticas aparentemente inconexas entre los espacios destinados a un tipo de culto u otro; por otro la compartimentación de los estilos por sistemas de creencias. Esta constante historiográfica ha sido una de las dificultades principales en la búsqueda y gestión de la bibliografía, aunque por fortuna en los estudios más recientes se ha iniciado un camino de comparación que resulta mucho más enriquecedor.

Un segundo problema a resolver en los enfoques metodológicos tiene que ver con las fuentes escritas. Salvar la diferencia entre el tiempo sagrado, ligado a las tradiciones contenidas en los textos sagrados, y las realidades históricas complejas, que en escasas ocasiones se corresponden con un tiempo lineal. Éstas últimas presentan una complejidad mucho mayor que en pocas ocasiones queda recogida en los libros sagrados o en las crónicas. Por lo general el arte islámico ha sido estudiado desde un proceso de sacralización historiográfica como una consecuencia vinculada al relato enmarcado en un tiempo sagrado, al que retorna una y otra vez. Sin embargo, si se atiende al lenguaje formal de la arquitectura de mezquita y de la arquitectura conmemorativa islámica inicial, lo que se puede deducir es que presenta muchos paralelos con otras construcciones destinadas a otros cultos en todo el entorno del Mediterráneo en el mismo periodo. Ejemplo de ello es cómo se recoge historiográficamente la sucesión de tres sistemas religiosos: el judaísmo, el cristianismo y el islam como tres realidades que acaecen una detrás de la otra en tiempo lineal. Sin embargo, mediante el estudio de los restos artísticos conservados se puede intuir que la conformación de la ortodoxia en los tres grandes sistemas está aconteciendo

al mismo tiempo, y no solamente en un entorno geográfico concreto, sino a lo largo de toda la cuenca mediterránea.

Este aspecto de aparente descompensación entre las historias sagradas y la complejidad real del tiempo histórico parece acentuarse cuando se da veracidad únicamente a las fuentes canónicas tomándolas como históricas en lugar de como fuentes literarias, como bien indicaron algunos investigadores de la Escuela Histórico-crítica entre los que destacan los trabajos de Wansbrough con respecto a los estudios coránicos (Segovia, 2012: 21). Esta consideración del tiempo ha afectado en gran medida a la interpretación de los espacios, como se señala en el siguiente punto.

En tercer lugar, la definición del inicio de la macsura y sus usos iniciales también presenta algunas problemáticas. La macsura como espacio privado parece haber sido desgajada de su contexto histórico real y se transforma en un elemento exclusivo de la arquitectura de mezquita. Según Creswell (Creswell, 1979: 26) fue el historiador Ibn Jaldún quien en su texto *Muqaddima* (siglo XIV) menciona y explica la función de la macsura en el templo musulmán y aclara que este espacio no era conocido en los modos de representación de las dinastías no musulmanas (Ibn Jaldún, *Muqaddima*, trad. Trabluse, 1977: 490). Sin embargo, a lo largo de las próximas páginas se observará cómo por medio de la arquitectura y la comparación con edificios destinados a otro tipo de culto el espacio de la macsura y la función que cumple sí era conocida. Es fundamental atender a la intencionalidad del autor en su texto, el cual está dedicado a ensalzar la historia de la religión y en vincular estos esquemas arquitectónicos al pasado de los primeros califas ortodoxos (Ness, 2016: 93). En este aspecto se profundizará en el estado de la cuestión.

Las fuentes cronísticas que parecen presentar los primeros datos acerca de espacios destinados al culto islámico en el caso de al-Ándalus son particularmente interesantes. En cualquier caso, la problemática reside en que los testimonios son muy tardíos con respecto a los hechos que narran. Además, estas fuentes árabes están vinculadas a la exaltación del proceso de conquista y al ensalzamiento del papel piadoso de los primeros conquistadores de al-Ándalus, en este caso Musa b. Nusayr (Calvo Capilla, 2014: 26). Siguiendo el criterio de Calvo (2007: 143-179) en este caso se trata de observar aquellas fuentes escritas en lengua árabe que mencionan la existencia de santuarios islámicos tempranos y analizar cómo de veraces son los datos que ofrecen en comparación con la arqueología. Los textos más importantes a este respecto se

tratarán en el capítulo 3. En este mismo capítulo se hará especial referencia al caso de la macsura, donde las fuentes que describen el proceso de construcción y ornamentación del espacio son sumamente interesantes porque no dejan claro, por ejemplo, cuál fue la fecha de inicio del edificio, cuando se finalizó y por dónde se empezó (Abad Castro, 2009: 20-21). La problemática vuelve a radicar en que los textos son muy posteriores a los hechos que narran.

En cuarto lugar, supuso una dificultad considerable la unión de un cambio en la concepción del espacio de culto iniciado en el siglo VI y explicar su permanencia en el arte califal del siglo X, precisamente porque este hecho requería entender de un modo similar la producción artística en el cristianismo de esta época y en el islam inicial. Lo que se puede deducir, como bien se ha indicado, es que los cambios iniciados en el siglo VI se suceden de forma paulatina, en un entorno favorecedor donde se fueron generando sinergias que cristalizan en una forma de entendimiento similar que depende de diferentes elecciones, en este caso estéticas. Lo más interesante, que tal vez permanece de una forma más explícita en la arquitectura religiosa que en los textos, es que parece generarse una comunidad estética o *koiné* artística mediterránea (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2014: 95-115), fruto de un largo proceso de transformación, que comprende el concepto de lo sagrado en los mismos términos neoplatónicos, pero de forma independiente al sistema religioso al que se adscriben (Parada López de Corselas, 2013: 863). Todo ello será tratado en profundidad en los capítulos 6 a 10.

El interés por todo ello ha sido poder observar cómo estas transformaciones en los edificios de culto en la Antigüedad Tardía se prolongan y se reflejan todavía en construcciones del siglo X como la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. La historiografía tradicional sitúa el siglo X en la Alta Edad Media, una etapa donde las estructuras de la Antigüedad Tardía aparentemente se habían perdido. Esta concepción de los inicios de la Edad Media y la consideración de un estilo común para sus propios subperiodos ha hecho que se pierda la perspectiva sobre los caminos intermedios o sobre las «fronteras líquidas» tanto en tiempo como en espacio.

Por último, otra dificultad añadida en el caso del arte tardoantiguo hispano ha sido la consideración historiográfica del arte visigodo con respecto a al-Ándalus. Antes de observar la influencia romano-oriental en el arte de al-Ándalus, indudablemente había que atender a la

producción artística visigoda y cómo queda ligada a las influencias asimiladas de la *koiné* artística mediterránea. Como evidenciaron Dodds (Dodds, 1992: 17-21) y Ruiz (Ruiz Souza, 2001: 132) y se ha señalado anteriormente, la macsura de al-Hakam II presenta muchos paralelos con edificios hispanos de la Antigüedad Tardía, en especial con estructuras de época visigoda. Esta etapa post-romana de la Península Ibérica, según muestran los restos conservados, fue riquísima en cuanto a la construcción de edificios que todavía presentan dudas sobre cómo fue el proceso de cristianización del territorio hispano. Algo similar parece suceder con el proceso de arabización e islamización de la Península Ibérica que, según las fuentes artísticas conservadas, se produjo de una forma paulatina y menos acelerada de lo que la interpretación historiográfica de los acontecimientos parece mostrar.

En definitiva, resulta muy complicado establecer unos inicios para el arte islámico peninsular, tanto o más que situar el principio del tiempo andalusí por la complejidad de las transformaciones que se vivían en todo el Mediterráneo desde el siglo IV hasta finales del siglo IX. Las fuentes árabes aportan datos sobre algunos oratorios islámicos tempranos en la Península Ibérica, como bien estudió Calvo Capilla (2007: 143-179). Sin embargo, las fuentes escritas son muy tardías con respecto a las referencias que ofrecen y la arqueología tampoco parece haber demostrado pruebas concluyentes.

En este sentido se vuelve sobre el primer párrafo del presente subepígrafe: la categorización del patrimonio histórico hispano en compartimentos estancos es doble, estilística y religiosa. Advertía Bango Torviso (2012: 59) de que para un mismo tiempo histórico se habían determinado categorías tan específicas como visigodo, prerrománico asturiano, islámico (en un amplio término que incluía expresiones artísticas desde el siglo VIII hasta el XV) y mozárabe. Sin embargo la realidad mostraba que todos estos subestilos eran parte esencial del arte romano en un periodo tardío (Bango Torviso, 2012: 59).

El primer edificio islámico de referencia desde el que partir para el estudio del arte de al-Ándalus es la Mezquita de Córdoba, un templo que cada vez muestra más paralelos con el paisaje monumental hispano y mediterráneo de tiempos anteriores. No obstante, la verdadera dificultad recae en el discurso historiográfico desde el que se explican los inicios del arte islámico peninsular así como lo que sucede en el norte de la Península Ibérica, lo cual quedará expuesto en el capítulo 3. Este discurso se reduce al proceso de conquista militar por parte de los

musulmanes y reconquista desde el norte, en unos términos religiosos muy conocidos de sistemas enfrentados y que lleva aparejado un cambio identitario en el territorio peninsular. Es por ello que la particularidad del arte hispano en la historiografía tradicional del arte se estima en la generación de una gran diversidad de estilos artísticos que tratan de explicar las características propias de cada grupo de edificios dependiendo de su situación religiosa, política o territorial.

Dentro de este marco la macsura de al-Hakam II juega un papel esencial porque parece representar el mantenimiento, a la par que la transformación en un nuevo canon estético reconocido como islámico, del lenguaje artístico y formal de la Antigüedad Tardía en toda su composición. El reto de la presente investigación es, además de sumar nuestras interpretaciones a todas las investigaciones precedentes, hacer un análisis de cada una de las piezas que conforman la macsura de al-Hakam II y definirla como un espacio vinculado en su gramática artística a la Antigüedad Tardía pero donde se ha dado un paso más y los elementos presentes en su estructura van a ser determinantes en la consolidación del arte islámico en al-Ándalus.

2.3.2. Criterios de selección.

La conformación de un *corpus* coherente de edificios y piezas con las que comparar cada uno de los componentes artísticos de la macsura de al-Hakam II no ha sido un camino fácil. La Antigüedad Tardía resulta ser un periodo de tiempo muy extenso con una actividad arquitectónica y de producción artística muy intensa y heterogénea. Por tanto resultaba imposible abordar en el presente estudio un análisis de todos los edificios conocidos, total o parcialmente, que se encuentran dispersos por toda la cuenca mediterránea en el tiempo de la Antigüedad Tardía. Además, se hacía estrictamente necesario trabajar sobre aquellos ejemplos que permitieran establecer un hilo conductor claro de comparación con las formas artísticas de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. En principio la distancia espacial y temporal de algunos edificios seleccionados con respecto a la construcción califal no ha generado tantos problemas como se pensaba.

Los edificios que constituyen nuestro *corpus* son en su mayor parte espacios destinados al culto que se han elegido por dos cuestiones principales: las formas que los codifican y su

funcionalidad simbólica porque muestran paralelos en estos dos ámbitos con aquellos elementos que conforman la macsura califal de la Mezquita de Córdoba. De este modo lo que se consigue es tratar de mostrar que existe un mantenimiento de formas artísticas e iconográficas procedentes del arte tardoantiguo en los inicios del arte islámico de al-Ándalus y que se prolonga hasta el siglo X. Este mismo esquema de conformación del arte islámico peninsular es muy significativo porque podría aplicarse a la codificación del islam como sistema de creencias, un proceso de cambio evolutivo y en sintonía con las nuevas interpretaciones en el pensamiento teológico que se producen en la mentalidad religiosa de las comunidades que poblaban el Mediterráneo tardoantiguo.

La macsura de al-Hakam II se presenta como un compendio conjuntivo de numerosas formas artísticas que tienen en común entre ellas su presencia en el arte de la Antigüedad Tardía mediterránea y peninsular. Empero también presenta particularidades que requieren comparaciones muy específicas y algo más difíciles de observar sin un análisis profundo. Así pues, no todos los ejemplos sirven para explicar cada una de las particularidades que presentan los elementos que componen la macsura, por ello se requiere de un número considerable de ejemplos que permitan abordar un análisis del edificio general pero también de las especificidades que muestra.

En definitiva, con el *corpus* seleccionado de edificios se intenta evidenciar de la forma más clara posible el mantenimiento del lenguaje artístico y simbólico de la arquitectura de la Antigüedad Tardía, adoptado por los soberanos de Córdoba, en la macsura califal.

En cuanto al espacio geográfico nos parecía interesante seleccionar al menos uno de cada área geográfica de la cuenca mediterránea para poder confirmar que el contexto artístico era similar de una orilla a la otra del Mediterráneo tardoantiguo. La mayor parte de los ejemplos se encuentran en Italia, las costas del Egeo, Turquía, Oriente Próximo, Egipto y el Norte de África y la Península Ibérica. Se han dejado fuera otras zonas del interior del continente europeo que también poseen ejemplos que podrían ser sumamente útiles pero se espera trabajar con ellos para completar la presente investigación en escritos futuros.

En lo correspondiente a los límites temporales el punto de partida se ha situado en el siglo VI, concretamente en la construcción de Santa Sofía de Constantinopla y la irradiación del nuevo

mensaje visual que proyecta. No obstante, algunos edificios analizados pertenecen a los siglos IV-V porque su lectura es necesaria para comprender las razones de algunas de las transformaciones del siglo VI. En este periodo, como se ha indicado con anterioridad, la concepción del espacio de culto comienza a transformarse, cambios que quedaron reflejados en Santa Sofía de Constantinopla. Su edificación conlleva, además, un registro de escritos literarios, tratados en el capítulo 3, que explican de forma explícita la función que cumplen cada uno de sus elementos arquitectónicos y su simbología. Gracias al rastreo de edificios posteriores a Santa Sofía se ha podido observar que, aunque con particularidades, la mayor parte de los espacios de culto construidos en el arco temporal entre los siglos VI a X se hacen eco de este nuevo canon estético y de la forma de entender el templo en un plano trascendental, como microcosmos, incluida la macsura de al-Hakam II. Pero se insiste en que el proceso de fusión e interacción entre los elementos arquitectónicos presentes desde el pasado romano y que dan como resultado una nueva realidad en lo que se refiere al espacio de culto es muy paulatino y se alarga en el tiempo desde el siglo VI y más allá del siglo X.

Algo similar parece suceder con la adaptación de las expresiones artísticas de la iconografía pagana que adquieren nuevos significados que responden a las necesidades de las heterogéneas comunidades religiosas que pueblan la cuenca mediterránea. Se observa una transformación de los espacios de culto que lleva aparejada también la preferencia por temas iconográficos más simbólicos, menos interesados en la representación figurativa de la divinidad. La gramática plástica se mantiene con un lenguaje formal romano, pero el contenido es más abstracto y trascendental. La mayor parte de estas representaciones parecen aludir a la salvación del alma y al ascenso al paraíso celestial. Este último aspecto hace pensar también que las formas artísticas utilizadas tienen una intencionalidad que es compartida tanto por los edificios de culto cristiano como por los de culto islámico.

A continuación se incluye un listado de los ejemplos con los que se ha trabajado a lo largo de la investigación ordenados siguiendo un criterio cronológico que permite observar la el buen número de espacios de culto que estaban realizándose en un mismo tiempo y que comparten muchas de sus características.

1. Macsura de al-Hakam II, Córdoba, 965: siglo X.
2. Basílica de Santa Sabina, Roma, siglo IV.
3. Iglesia de San Ambrosio de Milán, Italia, siglo IV.
4. Mausoleo de Santa Constanza en Roma, Italia, siglo IV.
5. Basílica del Santo Sepulcro en Jerusalén, Israel, siglos IV-V.
6. Basílica de la Natividad en Belén, Israel, siglos IV-V.
7. Basílica de San Juan Evangelista, Éfeso, siglo V.
8. Basílica de San Juan de Estudio, Constantinopla, siglo V.
9. Monasterio de San Simeón Estilita, Siria, siglo V.
10. Basílica de Gerena en Sevilla, España, siglo V.
11. Capilla de San Víctor in Ciel d'Or en Milán, Italia, siglo V.
12. Basílica de Santa Sofía de Constantinopla, Turquía, siglo VI.
13. Iglesia de San Apolinar el Nuevo, Rávena, siglo VI.
14. Iglesia del Monasterio de Mor Gabriel, Turquía, siglo VI.
15. Iglesia de San Jacobo de Nísibe, Turquía, siglo VI.
16. Basílica de Son Bou en Menorca, España, siglo VI.
17. Basílica de la Vega del Mar en Málaga, España, siglo VI.
18. Basílica de Algezares en Murcia, España, siglo VI.
19. Iglesia del Kathisma, Israel, siglo VI.
20. Mausoleo de Gala Placidia en Rávena, Italia, siglo VI.
21. Iglesia de San Vital de Rávena, Italia, siglo VI.
22. Palacio de Teodorico en Rávena, Italia, siglo VI.
23. Iglesia de San Apolinar in Classe en Rávena, Italia, siglos VI-VII.
24. Oratorio de Valdecanales en Úbeda, España, siglos VI-VII.
25. Basílica del conjunto de Qasr el Banat, Siria, siglo VII.
26. Mezquita de Amr en Fustat (El Cairo), Egipto, siglo VII.
27. Cúpula de la Roca en Jerusalén, Israel, siglo VII.
28. Mezquita al-Aqsa en Jerusalén, Israel, siglo VII.
29. Iglesia de Santos Sergio y Baco en El Cairo, Egipto, siglo VII.
30. Iglesia de San Juan de Baños en Palencia, España, siglo VII.
31. Ecclesia Mater: la basílica del mosaico funerario de Tabarka, Túnez, siglo VII.

32. Mezquita de Damasco, Siria, siglo VII.
33. Iglesia de Santa Lucía del Trampal en Cáceres, España, siglo VII.
34. Basílica de Djemila, Argelia, siglo VII.
35. Iglesia de Santa María de Melque en Toledo, España, siglo VII.
36. Iglesia de Santa Comba de Bande en Ourense, España, siglo VII.
37. Inicio de la Mezquita de Córdoba, Córdoba, siglos VIII-IX.
38. Tempietto de Santa María della Valle en Cividale en Friul, Italia, siglo VIII.
39. Iglesia de Santa Sofía de Salónica, Grecia, siglo VIII.
40. Iglesia de la Koimesis de Nicea, Turquía, siglo VIII.
41. Basílica de Santa Irene en Constantinopla, Turquía, siglo VIII.
42. Iglesia de San Pedro de la Nave en Zamora, España, siglo VIII.
43. Mezquita de Sidi Uqba en Cairuán, Túnez, siglos VII-IX.
44. Iglesia de Bobastro en Málaga, España, siglo IX.
45. Iglesia de San Julián de los Prados en Oviedo, España, siglo IX.
46. Iglesia de Santa María del Naranco en Oviedo, España, siglo IX.
47. Iglesia de San Miguel de Escalada en León, España, siglo IX.
48. Iglesia de Santa Cristina de Lena en Pola de Lena, España, siglo IX.
49. Salón Rico de Abderramán III en Medina Azahara (Córdoba), España, siglo X.
50. Mezquita de al-Mutawakkil en Samarra, Irak, siglo X.

2.4. Estructura del trabajo.

Este trabajo se estructura en ocho capítulos principales estructurados en diversos ejes temáticos. Estos ejes temáticos parten del análisis de las diferentes partes que componen la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. En cada uno de ellos se pone de manifiesto una parte importante de la macsura califal, se explica la posición que ocupa en la misma y se describen sus principales características. Tras este primer análisis se detallan sucesivamente, siguiendo un criterio cronológico para cada ejemplo, los diferentes aspectos y antecedentes que pudieron inspirar la morfología del edificio califal siguiendo un criterio comparativo. En algunos casos se decantan apartados dedicados a destacar fenómenos importantes que explican por qué

algunos de los ejemplos seleccionados muestran ciertas particularidades que parecen reflejarse en la macsura de al-Hakam II. También se incluyen dentro de estos fenómenos algunos problemas historiográficos, sobre todo en referencia a las fuentes escritas, que no son comunes para todos los capítulos y apartados, sino que son particulares y se abordarán de forma correspondiente en cada caso de estudio.

Los capítulos iniciales se han destinado a la exposición de un estado de la cuestión que refleja algunos de los más importantes problemas historiográficos que han debido tenerse en cuenta para realizar una investigación rigurosa que pueda aportar ideas propias sobre la macsura de al-Hakam II, sin dejar de tener como referencia todas las investigaciones que se han realizado previamente y sobre las que se apoya el presente estudio.

Para finalizar se añade un capítulo dedicado al desarrollo de las más importantes conclusiones, la bibliografía y un capítulo con las referencias a las imágenes presentes entre el texto en el desarrollo de los capítulos.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y CONSIDERACIONES PREVIAS: LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE ISLÁMICO DE AL-ÁNDALUS. FUENTES.

3.1. La historiografía del arte islámico de al-Ándalus.

La historia del arte islámico se ha encontrado vinculada durante mucho tiempo a los relatos tradicionales de las fuentes árabes, principalmente los textos coránicos, los hadices o las crónicas de conquista. Estos relatos fueron escritos en un tiempo posterior a los hechos que narran (Calvo Capilla, 2007: 145; 2014: 22-24). Sobre estas fuentes y sus especificidades se profundizará en el próximo epígrafe, pero es importante adelantar que en dichas crónicas de conquista se recogen algunos episodios que se han ligado a la fundación de las primeras mezquitas (Calvo Capilla, 2007: 143-179). La adscripción de los primeros restos de arte islámico tanto en Oriente como en Occidente a la expansión de una nueva religiosidad han hecho que el arte islámico se haya aislado de su contexto cultural original. Recuperar ese contexto y situar en él a los primeros edificios del arte islámico, así como señalar qué aspectos comparte con otras expresiones artísticas del mismo entorno es uno de los focos principales de la presente tesis doctoral.

En el caso de la Península Ibérica o al-Ándalus como denominación geográfica en lengua árabe que designa al mismo territorio (García Sanjuán, 2003: 13-14) los inicios del arte islámico todavía quedan envueltos en la incógnita por diferentes razones: en primer lugar porque las fuentes árabes más tempranas, del siglo IX y conocidas por relatos más tardíos, establecen que los conquistadores de la Península Ibérica fundaron pequeños santuarios pero no se han encontrado restos arqueológicos que confirmen este hecho (Calvo Capilla, 2007: 160); en segundo lugar porque hasta el momento el templo islámico más antiguo conservado en al-Ándalus es la Mezquita de Córdoba, que debe su andadura, según la tradición, al emir Abderramán I cuando se comenzó la construcción en el año 784-786 (Momplet Míguez, 2008,

28). Así pues, las dudas que se han generado a este respecto son determinar, como se analizará en el epígrafe dedicado a las fuentes, si verdaderamente pudieron existir oratorios de culto islámico fundados por los conquistadores en fechas tan tempranas o este hecho forma parte del género literario en el que se insertan las crónicas de conquista árabes y que es utilizado para aportar antigüedad a la nueva fe islámica. Otro aspecto interesante es determinar qué aspecto pudieron tener estos oratorios y si su morfología era muy distinta a la de otros espacios de culto del mismo tiempo.

Las diversas interpretaciones de los acontecimientos acaecidos durante la época medieval queda recogida en la mayor parte de la historiografía hispana ha mantenido durante mucho tiempo una perspectiva dual conocida: un tiempo en el que se produce la conquista árabe de la Península Ibérica, que en muchas ocasiones ha sido considerado un paréntesis en la historia de España (González Alcantud, 2014: 60), y la toma de conciencia de los cristianos para recuperar el territorio perdido y expandir la fe verdadera.

La categorización del arte islámico peninsular ha respondido también a esta interpretación historiográfica. El arte de al-Ándalus fue tomado como una expresión artística antagónica a las que existen en el norte de la Península Ibérica o en los territorios cristianos, lo cual parece formar parte, como bien señaló Ruiz Souza (2004: 17), de una serie de estímulos historiográficos fruto de la interpretación intelectual sobre este aspecto iniciada en el siglo XVI. Este proceso de asimilación del arte islámico andalusí como un arte foráneo, exótico y sin más valor que el ornamental culminó en una problemática a la hora de definir un arte nacional español en el siglo XIX debido a la gran cantidad de edificios medievales cristianos que presentaban características estéticas comunes con el arte islámico andalusí. Este hecho condujo a intelectuales como José Amador de los Ríos (1818-1878) o Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) a la defensa de una forma de expresión artística que pudiera conciliar la grandeza del arte cristiano europeo con la incorporación de elementos andalusíes en la mayor parte del patrimonio histórico español. Las tensiones entre Marruecos y España, coincidiendo con la etapa de definición de las expresiones artísticas nacionales en el siglo XIX, parecen haber sido también parte de la causa de una especie de *maurofobia* (González Alcantud, 2014: 54-55). En consecuencia, la aceptación para la sociedad española de que gran parte de su arte nacional era islámico determinó que fuera muy complicado que se produjese una identificación identitaria

entre el pueblo unido como nación con expresiones artísticas consideradas extranjeras, incluso enemigas (Hobsbawm, 2000: 26; Álvarez Junco, 2001: 14-15; Wulff Alonso, 2003: 17; González Alcantud, 2014: 51-59).

En este caso cabría colegir que para solventar esta problemática en la definición de un arte con el que pudiera identificarse la nueva nación, el conocido discurso estilo mudéjar tuvo una gran aceptación. En 1839 José Amador de los Ríos realizó su discurso sobre El Estilo Mudéjar en Arquitectura para acceder a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En este texto, el autor reivindica la españolidad del estilo mudéjar, apoyado en los escritos de Marcelino Menéndez Pelayo. El arte mudéjar se presenta como una suerte de arte mejorado por la sociedad cristiana que tenía a su servicio a los artistas musulmanes los cuales se consideraban magníficos decoradores. Sin embargo, desde sus inicios, la definición de la arquitectura mudéjar de Amador de los Ríos era muy parcial y no terminaba de explicar verdaderamente lo que quería definir (Paulino Montero, 2015: 589). Como explica Paulino Montero (2015: 591-592) lo interesante del estilo mudéjar, a pesar de la inconsistencia de sus argumentos, fue la defensa positivista que hicieron arquitectos españoles tan renombrados como Chueca Goitia o el historiador del arte Borrás Gualis desde los años 30 a los 80 del siglo XX. El término todavía se encuentra en revisión y ha constituido una fuente de debate muy interesante pero que en la profundidad de su significado implica un rechazo al arte islámico de la Península Ibérica. En los años 70 Hodgson (1977: 46) acuñó, o generalizó, el uso del término *islamicate* con el significado de *islamizado*, un concepto que engloba un término tanto cultural como religioso, pero no exclusivamente vinculado a implicaciones teológicas y cuestiones de fe. A nuestro juicio, aunque en este ámbito habría que profundizar mucho más y supera los límites de la presente tesis doctoral, el arte mudéjar podría continuar considerándose arte islámico (culturalmente) y no por ello definir únicamente un espacio de culto musulmán.

Las realidades que acompañan a la constitución paulatina del arte islámico de al-Ándalus son mucho más complejas de lo que la historiografía tradicional del arte admitió hasta los estudios de Creswell, Grabar y Ewert a partir de 1950, como se podrá observar en el segundo epígrafe del presente texto. Dentro de estas realidades complejas puestas en valor por los citados autores lo que parece encontrarse es un intercambio artístico permanente y una valoración positiva por parte de las monarquías árabes del entorno artístico que las rodeaba y que se sitúa

más allá del desierto de Arabia y de la ciudad de La Meca. Los métodos comparativos, como se podrá observar a lo largo del presente estudio, vinculan los primeros edificios islámicos y de culto musulmán a las expresiones artísticas propias de la Antigüedad Tardía (Grabar, 2008: 132) y a una renovación de las ideologías religiosas que se plasman en los templos de culto a partir del siglo VI. En un principio la nueva concepción, que se tratará en profundidad a partir del capítulo 3, del templo como microcosmos (Grabar, 1947: 41-67; McVey, 1983: 91-121) quedó reducida en la historiografía del arte a la concepción de los edificios llamados bizantinos. Empero las recientes investigaciones dejan entrever que la arquitectura de mezquita y la posición de algunos de sus elementos más significativos como la cúpula, el *mihrab*, decoración musivaria, etc. forman parte del compendio artístico, formal y simbólico, que se había desarrollado en torno a los templos bizantinos. La incorporación de otras disciplinas sobre las que apoyar estas hipótesis amplía las posibilidades y parece confirmar que el arte islámico conforma una parte esencial del marco cultural de la Antigüedad Tardía.

Los nuevos parámetros de comparación dentro de la historia del arte y la toma de conciencia de que la disciplina parece necesitar avanzar más allá de la categorización estilística de los elementos artísticos han hecho posible un diálogo muy fructífero que parece demostrar que el arte islámico en general y el andalusí en particular puede y merece explicarse desde una perspectiva más amplia, no solamente tomando en consideración el relato de las fuentes árabes. Existen otras fuentes escritas que parecen acercarse de una forma más adecuada a la realidad formal, artística e iconográfica de estos primeros edificios islámicos, como por ejemplo el Himno siríaco de la Catedral de Edessa, en el que se profundizará en el epígrafe 3.3., así como en las descripciones de Santa Sofía de Constantinopla o en los textos de Máximo el Confesor. Estas fuentes desvelan interpretaciones que, como se observará, pueden aplicarse a la iconografía arquitectónica y pictórica plasmada en la macsura califal de al-Hakam II y a muchos otros edificios islámicos. Al poner en conexión las características descritas en estas fuentes y los elementos iconográficos de la macsura califal parece encontrarse una suerte de lógica simbólica ligada a otras construcciones previas, así como a generar similares expectativas emocionales.

Además, también es importante tener en cuenta otros elementos de carácter técnico, como por ejemplo el estudio comparado de los sistemas estructurales y arquitectónicos que se usan, la utilización de materiales concretos, el lenguaje formal que presentan los edificios en su

conjunto y en su contexto, de dónde proceden las técnicas y cómo se mantienen e incorporan en otros lugares, los mensajes iconográficos con una interpretación que puede ir más allá de un contexto cultural exclusivamente islámico, etc. Es por ello que, al abordar en el presente estudio la macsura de al-Hakam II y los elementos artísticos que la componen, se tendrán en cuenta todos estos factores, cada uno en la medida que corresponda.

A continuación, se han seleccionado dos etapas que consideramos que han sido determinantes para la puesta en valor del arte islámico peninsular y que tienen diferentes consecuencias que se prolongan hasta la actualidad. El foco de atención se coloca, en primer lugar, sobre el contexto cultural del siglo XIX en España y la categorización de las expresiones artísticas en diferentes estilos. Una cuestión importante es reflejar cómo afectó este hecho a la comprensión del arte islámico peninsular en su época y en qué medida continúa viva esta concepción del arte islámico de al-Ándalus; la segunda parte se centra en señalar los nuevos enfoques metodológicos que han cuestionado la organización del arte en términos estilísticos y que abogan por una revisión de la realidad del arte islámico enlazado con los factores culturales, formales, artísticos y de pensamiento citados anteriormente, yendo un paso más allá de las narraciones de las fuentes árabes e islámicas.

Las investigaciones más recientes, en definitiva, plantean entre sus objetivos el abordaje de discursos y metodologías mucho más inclusivos que consecuentemente hacen que el arte islámico peninsular se pueda comprender como una manifestación artística heterogénea y plural que responde a necesidades diversas y particulares. En el caso de estudio de la macsura de al-Hakam II se podrán observar una gran cantidad de aspectos de diversa índole vinculados al contexto cultural y religioso del pasado de la Antigüedad Tardía y que ya estaban presentes antes de la constitución de los textos coránicos, las tradiciones del Profeta o del relato posterior de las crónicas de conquista.

3.1.1. Al-Ándalus y su cultura material a ojos del pensamiento moderno en España (siglos XVII-XIX).

En el presente epígrafe se procede a realizar un recorrido por los restos de cultura material andalusí que fueron foco de atención cuando comenzó el proceso de recuperación y

restauración de los monumentos medievales conservados en la Península Ibérica. Entre ellos la Mezquita de Córdoba ocupa un lugar protagonista, junto con la Giralda de Sevilla, el Real Alcázar sevillano y la Alhambra de Granada. Sin embargo, se ha de tener muy en cuenta que en el caso español el movimiento romántico que tanto influyó en las primeras restauraciones sobre el patrimonio antiguo otorgó en sus inicios preeminencia a la recuperación de las grandes catedrales góticas peninsulares, por imitación de otras naciones europeas, cuyo máximo exponente fue la acción restauradora sobre la Catedral de León (Rivera Blanco, 1993: 171-193).

El conocimiento de las teorías de la restauración europeas que se aplicaron en las intervenciones sobre el patrimonio antiguo y medieval peninsular es muy necesario para la comprensión de la historia total y de la vida de las obras de arte. En esta ocasión los ejemplos pertenecen al ámbito de la arquitectura. Estas restauraciones del patrimonio histórico fueron muy significativas durante el siglo XIX. La problemática reside en la alteración profunda de la imagen histórica del edificio (Ordieres Díez, 1995: 160). También se ha de tener presente que en las teorías de la restauración la mayor parte de las veces no existía acuerdo sobre cuál era la mejor forma de intervenir en un edificio histórico, algo que en la actualidad continúa siendo foco de polémica. En el caso de la macsura del califa al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba es fundamental, por ejemplo, tomar conciencia de que fue un espacio ocultado a partir del siglo XIV y que hacia 1815 las restauraciones románticas modificaron gran parte de sus elementos originales (García Alcázar, 2011: 197-201).

El establecimiento de un origen por la preocupación de la intelectualidad española por el arte islámico de al-Ándalus resulta complejo. Se conoce que desde el siglo XVI, y muy posiblemente desde mucho antes, espacios como la Mezquita de Córdoba fueron reconocidos como edificios representativos de la cultura hispana (García Alcázar, 2011: 208). En su interior se hicieron enterrar reyes de Castilla, en concreto en la Capilla Real patrocinada por Enrique II de Castilla. Posteriormente, esta afirmación sobre el interés constante que ha generado este edificio, así como su estado de conservación, se puede apoyar en un texto recogido en un documento de las Actas Capitulares del 15 de enero de 1529, tomo 10, conservado en el Archivo de la Catedral de Córdoba, que reza lo siguiente:

Y platicando en el remedio de todo ello y visto la poca renta que la Fabrica de la dicha iglesia tiene con los muchos gastos continuos tiene necesidad asy para acabar la obra comenzada como para conservar el hedificio antiguo (...). E porque el hedificio della por ser tan grande e tan antiguo fundado está en mucho peligro sy no se tuviese con que se reparase porque de cada un día se consumen y gastan los adarves y madera della donde los tejados están armados por la vejez e antigüedad sy se cayese no se podría rehedificar seyendo como es el más señalado templo que ay en España (...).

La puesta en valor del patrimonio andalusí parece comenzar su andadura con la publicación a finales del siglo XVIII de *Las Antigüedades Árabes de España* (1787-1804), un catálogo con dibujos realizados por los arquitectos ilustrados al servicio de la Corona entre los que se encontraban Juan de Villanueva (1739-1811) y José de Hermosilla (1715-1776). Las ideas ilustradas fueron esenciales para situar un primer punto de partida de interés por el arte del periodo andalusí (Martínez Pérez, 2014: 22).

El primer edificio que causó fascinación y que constituyó un impulso para la realización de este catálogo fue la Alhambra de Granada. Ante las noticias por el estado de abandono de los palacios nazaríes se encargó al artista granadino Diego Sánchez Sarabia (1704-1779) que copiara las pinturas y las inscripciones de los espacios a los que tuviera acceso hasta que los arquitectos madrileños pudieran realizar los planos (Almagro Gorbea, 2015: 54). Cuando pudieron acceder a los edificios, estos arquitectos fueron recogiendo una serie de dibujos que sirvieron para realizar estudios analíticos de las arquitecturas de los palacios nazaríes, sus yeserías y sus pinturas. Algo similar sucedió en la Mezquita de Córdoba (Almagro Gorbea, 2015: 17). Algunos de los arquitectos y dibujantes que trabajaban para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando prestaron especial atención al espacio de la macsura de al-Hakam II. Esto se debió, fundamentalmente, a la fascinación por la profusión cromática que se conservaba en dichos espacios (fig. 1) gracias a la decoración de mosaico, a pesar de que el *mihrab* continuaba oculto.



Fig. 1. Cúpula del vestíbulo del *mihrab* de la macsura de al-Hakam II, Ricardo Arredondo, 1876.

En relación con la policromía, cabe colegir que entre los siglos XVIII y XIX se abrió un interesante debate con respecto a la preservación o no de las capas pictóricas de los edificios medievales.

Muchas veces vemos un grande edificio cuyo mérito se reduce á dexar un gran vacio interior, ó entre las paredes, que es lo de menos en razon de arte. Aunque la Arquitectura no tenga un modelo expreso en la Naturaleza, pero tiene un modelo tácito en los cuerpos vivientes perfectos, de especies acabadas y concluidas en sus formas, que presenten un bello aspecto, llevan el adorno que les conviene, y se ve en ellos la aptitud para hacer bien todas las funciones naturales. (Bosarte, 1798: 30).

Para poder comprender el por qué de esta preocupación resulta casi inevitable mirar hacia los primeros trabajos teóricos sobre la consideración del arte antiguo en época moderna y cómo se recibieron estas teorías en el contexto intelectual español a partir del siglo XVIII.

Las obras de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) y también las de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) fueron muy importantes para los primeros estudios en Historia del Arte. Sin entrar profundizar en demasía, resulta necesario recordar que, para Winckelmann, tal y como se refleja en *Geschichte der Kunst des Atertums* (1764), el arte griego se configura como el generador de formas que hacen posible que se desarrolle el arte desde una perspectiva ordenada y que representa la armonía que regía políticamente a la Grecia del siglo V a.C. (Irwin, 1972: 53). Esta armonía y equilibrio expuesta por Winckelmann con respecto al arte griego reflejaba una interpretación de las expresiones artísticas de la Antigüedad donde la arquitectura y la escultura, aparte de excelsas proporciones, estaban desprovistas de cromatismo. En el caso de Goethe y sus seguidores alemanes la imagen de la ruina de los edificios antiguos, y en particular de las catedrales góticas, representaban la cuna de la civilización y la mejor imagen de la fe cristiana, respectivamente (García Alcázar, 2011: 200). En cualquier caso, las estampas que se generalizaron en este periodo proporcionaban una imagen de la ruina completamente desnuda y sin capas pictóricas.

El contexto artístico imperante desde finales del siglo XVII y en el que se ubican los estudios de Winckelmann es el de desarrollo de la modernidad neoclásica (Arrechea Miguel, 1989: 21). Gracias al *Grand Tour* los estudiantes e intelectuales franceses e ingleses tuvieron la oportunidad de viajar a otros territorios del Mediterráneo, fundamentalmente a Italia o Grecia. En aquellos lugares se encontraron con las edificaciones de la Antigüedad con la imagen de ruina grandiosa que proyectaban. Esta imagen de la ruina se reflejó en las estampas y paisajes idílicos propios del contexto neoclásico, como se puede observar en la obra *quasi* pintoresca de Giovanni Panini (1691-1765). La imagen de estos edificios antiguos que se recibe en Europa, como de los grandes edificios de Roma (fig. 2) es la de un pasado grandioso y desprovisto de color que fue reinterpretado en las formas de hacer arquitectura en época neoclásica (Le Corbusier, 1958: 20-21). La mayor parte de estos edificios neoclásicos dejan a la vista el material de construcción ya que no se trataba tanto de una imitación del lenguaje artístico formal sino en la reproducción de la manera de hacer de los antiguos en cuanto a proporciones y estructura (Arrechea Miguel, 1989: 21).



Fig. 2. Giovanni Paolo Panninni, 1735, *Roman Capriccio: Pantheon and others monuments*, Indianapolis Museum of Art.

El éxito de la obra Winckelmann parece radicar en la excelente capacidad de síntesis en términos modernos de una metodología que definía las características de cada civilización dentro del contexto occidental mediante variantes estilísticas que podían caracterizar a cada etapa histórica (Irwin, 1972: 54). A partir de dicho punto se fueron generando los diferentes estilos artísticos, caracterizados por un momento de gestación, madurez y decadencia, estados que dependían del desarrollo de algunos acontecimientos históricos importantes (Arrechea Miguel, 1989: 146). Esta ideología estaba vinculada a la consideración del tiempo histórico desde un punto de vista de desarrollo lineal y compartimentado. Esta metodología ha disfrutado de mucho éxito en la forma de explicar la Historia del Arte.

La obra de Winckelmann tuvo una recepción tardía en España, hacia 1790, cuando se publicó *Del estilo sublime y del dibujo entre los griegos*. El texto del autor alemán se conoció gracias a la labor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y se utilizó como

referencia para el estudio y valoración de las obras artísticas por medio de la metodología historicista y de categorización estilística (Arrechea Miguel, 1989: 146). Las consecuencias de esta mirada idealizada hacia los restos del pasado constituyeron en muchos casos la modificación casi total de algunos monumentos conservados sobre todo en los países pioneros en las teorías de la restauración como Inglaterra y Francia y a los que siguieron los restauradores en España. Estas modificaciones afectaron en gran medida a las capas pictóricas que cubrían la mayor parte de los edificios medievales, lo cual provocaba una distorsión de su aspecto real.

No obstante, los procesos de restauración y conservación del patrimonio medieval no parecen haber sido tan homogéneos como se había pensado. Como se puede observar, la recepción de una obra como la de Winckelmann y la puesta en valor de su metodología en España no fue un obstáculo para que los arquitectos ilustrados realizaran sus primeras intervenciones sobre el patrimonio islámico peninsular y quedaran fascinados por el cromatismo de los edificios históricos del tiempo andalusí, lo cual se reflejó en sus dibujos (Almagro Gorbea, 2015: 58-59).

También durante el siglo XIX y dentro del movimiento romántico europeo surgieron algunas voces discordantes en torno al debate sobre la policromía de los edificios. Esta discordancia se debe a la consideración de algunos intelectuales de lo que suponía la eliminación de la capa pictórica que iba en contra de la integridad de los edificios antiguos. Uno de los principales teóricos a este respecto fue J. Ignace Hittorff (1792-1830). Hittorff defendió en sus escritos e investigaciones el color en la arquitectura de la Antigüedad, tomando como objeto de estudio los edificios griegos en el sur de Italia (Hittorff, 1851). Hittorff manifestó en sus publicaciones que los colores se utilizaban para crear un efecto concreto sobre las arquitecturas, siendo así «el verdadero sistema de expresión arquitectónica» (Arrechea Miguel, 1985: 66).

Otro autor importante en este punto es el alemán Gottfried Semper (1803-1879) que apoyó la reivindicación europea de la policromía en la arquitectura de la Antigüedad (Mallgrave, 2017: 206). Semper viajó a Roma, Grecia y Sicilia. A su trabajo se deben las primeras láminas con imágenes del Partenón de Atenas con reconstrucciones de la policromía (Mallgrave, 2017: 206). En el Instituto Arqueológico de Roma escribió un ensayo previo a un extenso volumen sobre cómo se utilizaba la policromía en las arquitecturas de la antigüedad clásica, así como en escultura (Mallgrave, 2017: 206). Semper, después de una larga trayectoria como arqueólogo,

determinó que el arte de las diferentes culturas se desarrolla por medio de cambios constantes de los motivos formales que no presentan una línea exclusiva de progresión, sino que son múltiples y diversas (Mallgrave, 2017: 221). Los postulados de Hittorff y Semper se distanciaron de la teoría de la pureza artística de Winckelmann.

Las publicaciones de Semper y de Hittorff en cuanto a la conservación y restitución de la policromía tuvieron sus seguidores entre una minoría de arquitectos españoles que trabajaron en el siglo XIX (Prieto González, 2004: 101), como Antonio de Zabaleta (1803-1864) o Francisco Jareño y Alarcón (1818-1892). De Zabaleta estaba convencido de que la policromía unifica las artes y su utilización reforzaba la estructura compositiva de los edificios (Arrechea Miguel, 1985: 68). Lo mismo compartía Francisco Jareño cuando ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando con un discurso titulado *De la Arquitectura Policrómata*, en 1867. Jareño se centró también en los edificios pintados del sur de Italia y puso de manifiesto la variedad de técnicas de aplicación de los colores sobre diferentes materiales, así como las diferencias de su utilización en edificios dependiendo de su tipología.

En la misma centuria la pureza formal que había impregnado el academicismo artístico de la modernidad neoclásica tuvo su reacción por parte de los llamados primeros artistas románticos (Romero Pineda, 2015: 101). La mirada teórica del romanticismo halló una identificación vinculada a las posibilidades estéticas que ofrecían las arquitecturas medievales (Honour, 1981: 163), más expresivas y menos racionales que aquellas grecolatinas, como también con el exotismo expresivo del arte en las colonias orientales. Así pues, durante el siglo XIX se produjo una tensión constante entre las teorías clasicistas y académicas y el genio romántico (Toman, 2006: 217). Dentro de este genio romántico, caracterizado por la exaltación de los sentimientos, pintores tan prolíficos como Eugène Delacroix (1798-1863), Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) o Jean-Leon Gérôme (1824-1904) visitaron no solamente el Mediterráneo europeo, sino también el Norte de África y principalmente Marruecos, Argelia y Egipto (Martín González, 1986: 134). Por medio de sus obras, recibidas en el Imperio Francés, se fue creando también una estética de la libertad ligada a la sensualidad y a la viveza de los colores y la luz que ofrecían aquellos lugares, en contraposición a la desnudez cromática y a la actitud comedida del canon neoclásico (Arrechea Miguel, 1989: 36).

Estas obras románticas, vinculadas a la geografía del Mediterráneo, sorprendentemente pasaron en España a formar parte de lo que se llama el lenguaje exótico u orientalista, inspiradas en unas formas de vida que los artistas interpretaban como símbolo de la libertad emocional (Romero Pineda, 2015: 103). De forma paulatina, que puede parecer contradictoria, la interpretación del arte islámico incluido en al-Ándalus encajó en esta forma de imaginación del pasado. Los monumentos islámicos quedaron insertos en el imaginario orientalista y exótico, enfrentados a la solemnidad de los edificios del pasado griego, romano y de la Europa cristiana.

El gusto orientalista unido a las preferencias por el color del ornamento presente en el arte islámico también estuvieron estrechamente vinculados a dos corrientes de moda en la Europa del siglo XIX: el movimiento británico *Arts & Crafts* inspirado por los trabajos de William Morris (1834-1896) y la corriente Prerrafaelita (Rosser-Owen, 2010: 126). En *Arts and Crafts* se imitaron algunas piezas importantes del arte islámico de al-Ándalus, como una copia el *Ataifor de Málaga* que William de Morgan realizó en 1864 (Rosser-Owen, 2010: 126). A grandes rasgos estos movimientos reivindicaron y reinterpretaron el valor del ornamento medieval y de otras culturas, consideradas más exóticas, pero siempre provistas de sus colores (Sasso, 2018: 54). Estos ornamentos se realizaron con técnicas antiguas, artesanales y sobre diversos materiales como maderas o textiles y servían para diferentes usos, como por ejemplo encuadernaciones y elementos de uso personal. Ambas corrientes constituyen también un antecedente de la estética modernista centroeuropea.

En 1856 Owen Jones (1809-1874) publicó una monografía que se considera uno de los clásicos fundamentales de la historia del diseño gráfico, inspirado por el movimiento *Arts & Crafts: The Grammar of Ornament*, después de haber analizado los colores primarios que se conservan en las yeserías de la Alhambra. También puso el foco de atención sobre los pigmentos de la azulejería y su patrón decorativo (Rosser-Owen, 2010: 121). A pesar de que el trabajo minucioso de Owen Jones tiene un gran valor como parte del movimiento ornamental de moda en Europa, su obra sobre las decoraciones de la Alhambra también presenta una interpretación propia, llena de fantasía (fig. 3), que él mismo denominó el *estilo morisco* (Rosser-Owen, 2010: 126). Tan importante fue la producción de Owen Jones que gracias a sus contactos con Henry Cole (1808-1882), director del Departamento de Artes Aplicadas en London School of Design,

se inició la creación de un Museo de Arte Ornamental hacia 1850 que actualmente es el Victoria & Albert Museum.



Fig. 3. Lámina “Moresque nº 5” Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, 1856.

Las referencias específicas a la conservación del color son muy importantes para el presente estudio, como se observará en el capítulo 9, ya que ayuda a una mejor comprensión de los mensajes iconográficos. El color es uno de los principales protagonistas en la Mezquita de

Córdoba, y sobre todo en la ampliación califal de al-Hakam II del siglo X. La policromía y sus combinaciones jugaron un papel esencial en la arquitectura de la Antigüedad Tardía y de la Alta Edad Media en el contexto del Mediterráneo (Schibille, 2014: 43-97). Los edificios, en la mayoría de las ocasiones, cobran sentido total gracias a las técnicas pictóricas, incluido el mosaico, que permite la representación de los temas iconográficos fundamentales y ayudan a la identificación de ciertos aspectos concretos de la religiosidad que cobraban importancia en el tiempo de realización de estos espacios de culto.

El estudio de los pigmentos no solamente tiene interés estético, sino que también es una fuente de documentación e información significativa para comprender cómo funcionaban otros aspectos de la vida en la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media. Por ejemplo, la utilización de ciertos pigmentos deja constancia de que el comercio entre al-Ándalus y otros territorios orientales era mucho más fluido que con el resto de Europa. Esto lo demuestra la utilización de un tipo de color azul ultramar que en los reinos europeos se utilizó poco por su elevado coste; en cambio, es frecuente su uso en al-Ándalus, y procedía del espacio que ocupa el actual Afganistán (García Bueno, 2015: 88). La macsura de al-Hakam II, así como la mayor parte de los edificios islámicos más antiguos como la Cúpula de la Roca o la Mezquita de Damasco, se caracterizan por un gran despliegue de colores vinculados a una simbología concreta la cual hubiera dificultado enormemente el significado total del edificio si no se hubiera conservado (Ewert, 1995: 55; Calvo Capilla, 2008: 94). En el resto de las arquitecturas medievales, tanto religiosas como civiles, las capas de enlucido y el color estaban presentes. Son muy numerosos los ejemplos que conservan algún porcentaje de pintura mural. Sin embargo, las restauraciones del siglo XIX en España fueron muy poco cuidadosas en este aspecto. Siguiendo las teorías de pureza formal de Winckelmann la mayor parte de los enlucidos medievales fueron eliminados y se generó la imagen de desnudez que, por ejemplo, trata de definir a la arquitectura mudéjar donde el material de construcción queda a la vista algo que en la Antigüedad y en la Edad Media era muy poco usual (Rallo Grus, 1999: 8).

En cuanto a las restauraciones en la Mezquita de Córdoba se ha de destacar que las intervenciones de carácter exótico u orientalista tuvieron un peso importante pero menos acusado que en las reconstrucciones de la Alhambra. Sin embargo, las reproducciones pictóricas realizadas en estampas por los viajeros e intelectuales europeos sí que dejan constancia de

interpretaciones del edificio vinculadas al imaginario orientalista y pintoresco. Ejemplo de ello es una lámina de David Roberts que tituló *Interior of the Mosque of Cordoba* (fig. 4).

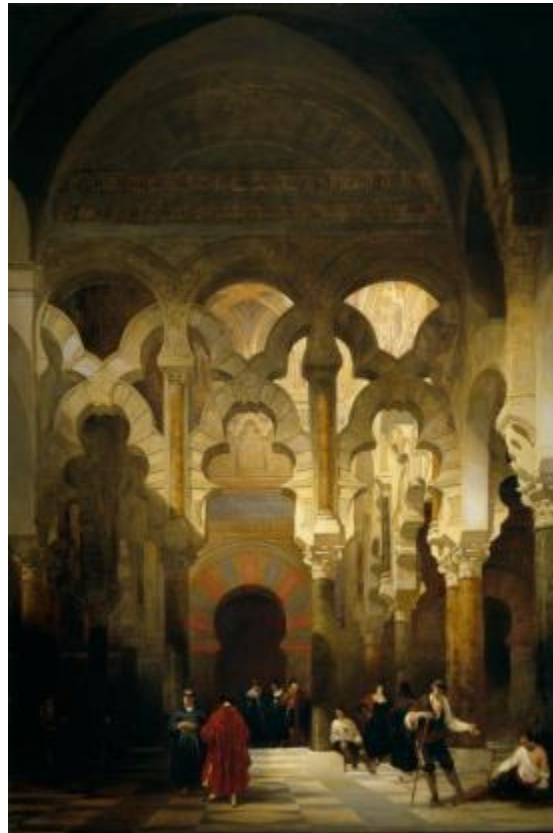


Fig. 4. David Roberts, 1838, *Interior of the Mosque of Cordoba*, Museo del Prado.

Las acciones restauradoras sobre la Mezquita de Córdoba en el siglo XIX comenzaron en 1815 y hasta 1819 (Herrero Romero, 2015a: 41). Estas intervenciones se centraron precisamente en la restauración de los mosaicos de la macsura del califa al-Hakam II (González-Varas Ibáñez, 1996: 226). En esta primera intervención se recuperó la imagen del arco de herradura de acceso a la sala del *mihrab* que estaba cubierto por la Capilla de San Pedro construida en 1368 y desmontada en 1815 (Herrero Romero, 2015a: 41). Patricio Furriel fue el encargado de reparar las piezas que faltaban en la decoración musivaria del arco del *mihrab* utilizando teselas de vidrio pintadas por una de sus caras que iban completando las carencias originales (Herrero Romero, 2015a: 41). En 1882 y gracias al trabajo de Rodrigo Amador de los Ríos (1849-1917)

en el espacio de la macsura, concretamente en la Capilla del Lucernario, la Mezquita de Córdoba fue declarada Monumento Nacional y se intensificaron las labores de intervención, restauración y mantenimiento de la frágil estructura arquitectónica que acompaña al edificio (Herrero Romero, 2015a: 41).

No obstante, la puesta en valor de la Mezquita de Córdoba como monumento histórico a preservar por medio de un trabajo de restauración exhaustivo, con una base científica, está ligado a la figura de Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923). Su labor tanto teórica como práctica, del mismo modo que la de Leopoldo Torres Balbás (1888-1960), está inserta en la metodología de la restauración científica, aunque Velázquez Bosco siempre tuvo un carácter romántico en la consideración de los monumentos históricos. En 1887 Velázquez Bosco inició un primer proyecto de investigación arqueológica sobre la Mezquita de Córdoba (Herrero Romero, 2015a: 41-45), algo que no se había realizado en las intervenciones previas. Su exquisita labor como restaurador también fue la de educar a los albañiles y al personal que colaboraría en la restauración (Ruiz Cabrero, 1985: 54) la importancia de conservar en óptimas condiciones el edificio por su valor arqueológico. Posteriormente a este primer análisis y al conocimiento íntegro del edificio antiguo se procedió a la intervención sobre el mismo que se inició en 1891 (Baldellou Santolaria, 1991: 120).

La preocupación fundamental de Velázquez Bosco en la restauración de la Mezquita de Córdoba fue la de mantener la continuidad arqueológica del edificio, así como su carácter islámico inicial. Por tanto, las intervenciones parecen haberse centrado en la recuperación y reconstrucción de algunas partes consideradas originales (González-Varas Ibáñez, 1996: 228). Sin embargo, el trabajo de Velázquez Bosco en algunas ocasiones pareció ser demasiado insistente en la recuperación del estado original del templo cordobés (Baldellou Santolaria, 1991: 121) siguiendo los parámetros que anteriormente habían tomado los seguidores de Viollet-Le-Duc en Francia (Baldrighi, 1997: 160). En este punto es donde se hace presente la concepción romántica del patrimonio antiguo. Según Ruiz Cabrero (1985: 54) Velázquez Bosco se preocupó mucho por la recuperación mimética de los ornamentos y elementos que marcaban la unidad islámica y original de la Mezquita de Córdoba. El restaurador sí llegó a desmontar elementos, considerados añadidos históricos como las bóvedas encamonadas del siglo XVII (González-Varas Ibáñez, 1996: 228) y las sustituyó por un artesonado de madera evocando la supuesta cubierta original de época islámica (Herrero Romero, 2015a: 55). A pesar de la romantización

que podría haber acompañado al pensamiento de Velázquez Bosco con respecto a la recuperación de la imagen primigenia de la Mezquita de Córdoba lo cierto es que reconoció que la mayor parte de los añadidos históricos había que conservarlos por su gran valor artístico (Herrero Romero, 2015a: 61).

Para la presente investigación es importante destacar que Velázquez Bosco también intervino en uno de los espacios más complejos del templo cordobés: la macsura de al-Hakam II del siglo X. En el entorno de la misma las acciones restauradoras se concentraron en la restitución definitiva de todos los mosaicos del arco de herradura de acceso a la sala del *mihrab*, siendo complicado diferenciar las partes originales y aquellas, fruto de la intervención (Herrero Romero, 2015a: 87). En sus memorias Velázquez Bosco deja constancia de un profundo conocimiento de la historia de esta parte de la Mezquita de Córdoba y de la decoración musivaria, la cual se ha considerado que fue realizada por artesanos bizantinos (Momplet Míguez, 2012: 246). Previamente a la intervención de Velázquez Bosco, hacia 1879, Rodrigo Amador de los Ríos publicó un volumen titulado *Las inscripciones árabes de Córdoba* donde se recogían los textos en árabe hallados en la Capilla del Lucernario o Capilla de Villaviciosa (Baldellou Santolaria, 1991: 118-119).

Ricardo Velázquez Bosco, como se ha indicado, forma una parte esencial de la propia historia de la Mezquita de Córdoba. Su idealizada ilusión hacia la pureza original de los edificios es un aspecto común a la mayoría de los restauradores que trabajaron en el siglo XIX, influenciados a finales de siglo por algunas permanencias del ideario romántico. No obstante, Velázquez Bosco supo comprender que la Mezquita de Córdoba no constituía un ente histórico sin vida, más bien al contrario: es un edificio que ha permanecido vivo desde mucho antes de la fundación de la mezquita, como bien muestran los importantes restos arqueológicos tardorromanos y visigodos que se conservan bajo los cimientos (Marfil Ruiz, 2000: 158). Desde la conquista castellana de 1236 el edificio de culto islámico, que previamente había sido constantemente ampliado y modificado, experimentó una serie de reformas para adaptarlo al culto cristiano (Herrero Romero, 2015b: 5) pero con un mantenimiento de su singular aspecto arquitectónico. Sin embargo, las adaptaciones cristianas sí modificaron sustancialmente parte de la macsura califal de al-Hakam II para situar la Capilla Real del siglo XIV y posteriormente la

catedral, iniciada en 1523 (Baldellou Santolaria, 1991: 129). De todos modos, su buen estado de conservación, salvando ciertas dificultades, permite introducirse en su función original.

3.1.2. Nuevos enfoques historiográficos en los siglos XX y XXI: los inicios del arte de al-Ándalus en la Antigüedad Tardía.

La consideración del arte islámico, señalada en los párrafos anteriores, como un estilo oriental y en esencia ornamental se mantuvo en la historiografía del arte hasta comienzos del siglo XX. No solamente en el ámbito artístico, los primeros estudios sobre el urbanismo islámico y el papel que jugaban las mezquitas en dicho contexto también estaban envueltas en interpretaciones basadas en modelos orientales contrapuestos a la ordenación de las urbes clásicas (González Gutiérrez, 2015: 41 y ss.).

En el presente epígrafe se desea exponer cómo se inició un cambio de paradigma en la forma de mirar al patrimonio islámico, especialmente en el entorno peninsular. Este nuevo paradigma al que se hace referencia se centra en la revisión del arte islámico como la consecuencia de numerosas influencias anteriores, tanto en el aspecto arquitectónico y artístico como en el iconográfico. En este nuevo repensar el arte islámico la mayor parte de los autores admitieron que las primeras manifestaciones artísticas del islam, ubicadas principalmente en Damasco o Jerusalén, se nutrían de un lenguaje formal similar al que presentaban las basílicas y los edificios conmemorativos de la Antigüedad Tardía (Grabar, 2008: 132). De este modo tanto la Mezquita de Damasco (705-715) como la Cúpula de la Roca (692), la Mezquita al-Aqsa (s. VII) o la Mezquita de Córdoba (785) volvieron a analizarse tomando en consideración los elementos artísticos compartidos y características comunes presentes en edificios previos. Paulatinamente, aquella “extrañeza” que causaba el arte islámico se fue diluyendo mediante el avance hacia una mirada particular para cada caso que dependía del pasado de cada territorio. En este contexto se fusionaban, por una parte, unos cánones mantenidos desde la estética romana, y por otro algunas características derivadas del *genius loci*. La homogeneización de lo islámico bajo unos mismos parámetros para cualquier territorio iba quedando atrás. En el caso de al-Ándalus, como se observará a continuación, la comparación entre la Mezquita de Córdoba y el

paisaje monumental tardorromano y visigodo previo permiten explicar muchos de los aspectos artísticos que caracterizan al edificio (Dodds, 1992: 18-23) y en especial a la macsura.

En este punto adquieren especial relevancia las obras de K.A.C. Creswell (1879-1974), entre las que destacan *Early Muslim Architecture* publicada en varios volúmenes entre 1932 y 1969, así como *A short account of Early Muslim Architecture* de 1954. Creswell analizó los primeros edificios islámicos de Oriente Próximo, con mucha atención en el caso egipcio (Creswell, 1952, 1959). En su obra se pueden encontrar constantes referencias a las arquitecturas del pasado de la Antigüedad Tardía que influyeron, a su juicio, a las primeras mezquitas en sus estructuras arquitectónicas (Creswell, 1979: 73). Para la presente investigación la obra de Creswell ha sido importante por este motivo y también por el trabajo analítico que realizó sobre las fuentes escritas en árabe, las cuales ofrecen datos muy importantes sobre la mayor parte de las estructuras de la mezquita, casi siempre vinculadas a la representación del poder. No obstante, Creswell parece haber confiado mucho en los relatos de las fuentes árabes con respecto a los datos que aportan sobre los primeros edificios islámicos. Es muy interesante cómo sitúa el foco de atención para explicar la existencia de la macsura sobre las narraciones del historiador Ibn Jaldún, del siglo XIV (Creswell, 1979: 26), lo cual será tratado con mayor profundidad en el siguiente epígrafe.

La obra de O. Grabar (1929-2011) también es esencial, autor con una extensa producción bibliográfica sobre el análisis del arte islámico. Merece especial atención *The formation of Islamic Art*, publicada en 1973, uno de los trabajos que otorga mayor impulso al cambio de paradigma para la consideración del arte islámico como parte del contexto artístico tardoantiguo y altomedieval (Grabar, 2008: 132). Si bien es cierto que Grabar en sus obras se esfuerza por encontrar los orígenes de la mezquita y sus elementos en los textos coránicos (Grabar, 1973: 54), también se ha de admitir que expresa su convicción de que las formas artísticas que adquieren los primeros edificios islámicos son fruto del conocimiento de la arquitectura anterior (Grabar, 1973: 70-92; 142). Es decir, las formas constructivas, estructurales y ornamentales que presentan los primeros santuarios islámicos eran conocidas y, en palabras del autor, no aportan novedades significativas (Grabar, 1973: 212).

El avance que supusieron las obras de estos dos autores en el campo de estudios sobre el arte islámico fue muy significativo. En sus obras el patrimonio islámico andalusí ocupa un lugar central, pero en la mayor parte de las ocasiones como una consecuencia de los que había

sucedido en Damasco un siglo antes y de la influencia siria en el arte peninsular (Grabar, 1973: 20-21). Este hecho externo explicaría por qué, en opinión de Grabar (Grabar, 1973: 21) las formas clásicas se habían perdido en la primera fase de la Mezquita de Córdoba. Así pues, a pesar de los avances, los inicios del arte islámico de al-Ándalus parecían continuar anclados en una interpretación tal vez más amable que en el anterior siglo XIX pero que mantiene que la construcción de oratorios islámicos se debe artísticamente a las conquistas del islam y al influjo de musulmanes procedentes de Siria que arribaron a la Península Ibérica (Grabar, 1973: 21). Por tanto, el arte islámico hispano, de nuevo, se explicaba a partir de los acontecimientos de la conquista árabe de la Península Ibérica a comienzos del siglo VIII (Vallejo Triano, 2019: 166).

A pesar del peso importante que el relato de las conquistas atribuidas a los califas de Damasco a comienzos del siglo VII y el siglo VIII, es justo reconocer que los investigadores sobre el arte islámico en la segunda mitad del siglo XX, con los datos disponibles, arrojaron luz sobre el mantenimiento de las estructuras constructivas y decorativas romanas en las primeras muestras del arte islámico.

En los años 90, la investigadora J. Dodds (Dodds, 1990; 1992: 11-25), gracias al impulso de la exposición *al-Ándalus. The art of Islamic Spain* de 1992, llamó la atención sobre la gran cantidad de elementos vinculados a las expresiones artísticas de la Antigüedad Tardía hispana que se hacían eco en la estructura de la Mezquita de Córdoba (Dodds, 1992: 13; 21) y más concretamente en la zona de la macsura. Dodds (Dodds, 1992: 21) argumenta, como se ha señalado anteriormente, que buena parte del lenguaje artístico que compone la estructura de la macsura de al-Hakam II en el siglo X es inusual en la arquitectura de mezquita en el Mediterráneo, pero no lo es en la arquitectura hispana visigoda y mozárabe de los siglos VII al IX. Este sería el punto clave para el inicio de un cambio de paradigma definitivo. Uno de los aspectos más importantes destacados por la autora es la división tripartita del muro de alquibla y la existencia de dos salas independientes flanqueando al *mihrab*, las cuales adoptan unas dimensiones considerables comparables a las soluciones absidiales con elaborados iconostasios que conforman las cabeceras de iglesias hispanas tardoantiguas y altomedievales, como por ejemplo San Miguel de Escalada en León (Dodds, 1992: 21). Dodds (1992: 21), además, interpreta que esta utilización del lenguaje formal y artístico que se reitera siglos después en la macsura que recuerda a las arquitecturas anteriores podría constituir una suerte de conciliación

entre el nuevo poder califal y las comunidades cristianas, coincidiendo con la pacificación iniciada por Abderramán III y que culmina en la cohesión real del estado califal.

Esta misma línea argumental al respecto del carácter hispano de la macsura califal y de la Mezquita de Córdoba vuelve a ponerse de manifiesto en el artículo de Ruiz (2001: 432-445) sobre la fachada de acceso a la ampliación de al-Hakam II. El autor hace hincapié en la posibilidad de recuperación del antiguo arco de triunfo romano de tres luces como una pantalla que marca el paso entre la zona antigua de la mezquita y la nueva ampliación (Ruiz Souza, 2001: 440). A continuación, destaca también la estructura de la planta y alzado de la macsura del siglo X como un espacio que adopta un lenguaje formal ligado a las basílicas tardoantiguas, las cuales habían mantenido el lenguaje triunfal del arte romano imperial (Ruiz Souza, 2001: 441). También resalta la importancia que adquieren las cúpulas en este espacio (Ruiz Souza, 2001: 441).

En sintonía con el tema de la importancia que adquiere el espacio cupulado en la arquitectura de la macsura, en el año 2004 Ruiz (Ruiz Souza, 2004: 17-43) también llamó la atención sobre ciertos *desenfoques historiográficos* presentes en la consideración del arte de al-Ándalus y su vinculación real con la arquitectura medieval hispana. En el caso concreto de la macsura de al-Hakam II el análisis se concentra en la solución de tres cúpulas que preceden a las salas del *mihrab*, el tesoro y el *sabat* situadas en el muro de alquibla. Esta disposición vuelve a establecerse como atípica en las estructuras de mezquita, pero parece una solución que era relativamente común en la arquitectura hispanovisigoda (Ruiz Souza, 2004: 20; Dodds, 1992: 11 y ss.) como se puede observar en el caso de Santa Lucía del Trampal (Alcuéscar, Cáceres, siglo VII). Ruiz Souza (2004: 20) lo denomina “arquitectura aljamiada”, una idea tomada de la arquitectura visigoda escrita con caracteres formales andalusíes». Por tanto, lo que se deduce de las investigaciones tanto de Dodds como de Ruiz es que la macsura de al-Hakam II recuperaba un lenguaje formal vinculado al que existía previamente en el paisaje monumental hispano.

Los trabajos recientes más exhaustivos con respecto a la arquitectura religiosa en al-Ándalus y la conformación de las primeras mezquitas peninsulares, en comparación con los relatos que ofrecen las fuentes árabes, han sido abordados por la dra. Calvo Capilla (2007: 143-179). La mayor parte de su producción escrita y de sus investigaciones ponen de manifiesto la

preservación del patrimonio artístico antiguo en época andalusí, como bien se puede observar en su artículo sobre *Madinat al-Zahra y la observación del tiempo: el renacer de la Antigüedad Clásica en la Córdoba del siglo X* (Calvo Capilla, 2013: 131-160).

Para el caso concreto de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba, Calvo (Calvo Capilla, 2008: 89-107) realizó una exquisita investigación sobre los mensajes, formas y funciones mandados plasmar por el califa cordobés en la nueva ampliación. En esta nueva revisión del programa iconográfico de la macsura, Calvo destaca la utilización de mensajes epigráficos de tono triunfal al servicio del poder y de la consolidación de la legitimidad califal en Occidente por medio de un despliegue ornamental que pretende transmitir una ideología concreta (Calvo Capilla, 2008: 90-93). Los mensajes iconográficos que encierran los mosaicos, estudiados previamente por C. Ewert (Ewert, 1995: 55), las inscripciones y la propia estructura de la macsura remiten al pasado de al-Ándalus y pueden compararse con tradiciones anteriores ligadas a la historia del Mediterráneo tardoantiguo que los cronistas árabes adoptan y asumen como parte de su propia historia (Calvo Capilla, 2008: 93-95).

En su libro *Las mezquitas de al-Ándalus* (2014) hace una recopilación de sus investigaciones anteriores en las que muestra la evolución de la arquitectura religiosa islámica en al-Ándalus y la manera en que este territorio destaca por unos inicios muy vinculados al arte hispanorromano y visigodo, sumado a la infinidad de influencias externas que recibe gracias a la labor diplomática de los emires y califas con Oriente, tanto con el Imperio Bizantino como con otros territorios del Mediterráneo. Además de ello, es muy interesante la investigación inicial con respecto a los datos que ofrecen los cronistas árabes sobre la fundación de los primeros oratorios en al-Ándalus. En este sentido, la toma de conciencia del pasado y la búsqueda de legitimidad de los monarcas andalusíes queda reflejada en las particularidades de los monumentos islámicos hispanos, heterogéneos dependiendo del contexto temporal en el que se ubican y que responden a las necesidades imperantes del momento en el que se constituyeron (Calvo Capilla, 2014: 60; 125 y ss.). La arquitectura de mezquita y su ornamentación evoluciona constantemente, lo cual puede observarse gracias a la cantidad de patrimonio conservado.

Como colofón del presente epígrafe es importante recalcar en un importante debate generado desde los años 90 con respecto al patrimonio arquitectónico tardorromano, visigodo y andalusí y sobre las posibles influencias que pudieron ejercer unos cánones estéticos sobre otros.

La exposición de dicho debate en este estudio se debe a la gran importancia de considerar la impronta de la arquitectura tardoantigua en la configuración de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba, que parece prolongarse, como determinan Ruiz Souza (2001: 440-441) y Dodds (1992: 23), hasta finales del siglo X. Algunos de los autores que se citarán a continuación propusieron como hipótesis que en los inicios del tiempo andalusí se produjo una recuperación del legado clásico gracias a la llegada de los Omeyas a la Península Ibérica. Estas hipótesis parecían admitir que durante el periodo de reinado de la monarquía visigoda los cánones clásicos del arte hispanorromano se habían perdido y que solamente fueron recuperados gracias a la labor de los primeros emires de al-Ándalus llegados de Damasco; por otro lado, estas argumentaciones fueron refutadas con estudios pormenorizados sobre el patrimonio arquitectónico conservado y que se había fechado como anterior al siglo VIII, tanto en Oriente como en Occidente, que dejaba muestra de un mantenimiento constante de dichos cánones clásicos, transformados, tanto en la arquitectura cristiana como islámica.

En este ámbito jugaron un papel sumamente importante las investigaciones arqueológicas y la propuesta de un cambio de paradigma por parte del arqueólogo L. Caballero Zoreda (2012: 101-130). Sus hipótesis tuvieron una respuesta, así como un agradecimiento por la apertura del debate, de Bango Torviso (2012: 57-90), Uscatescu Barrón y Ruiz Souza (2012: 297-308), las cuales se manifestaron en las V Jornadas Complutenses de Arte Medieval *711 el arte entre la hégira y el califato omeya de al-Ándalus* y en la publicación correspondiente.

Las propuestas debaten, en resumen, sobre si la arquitectura tradicionalmente datada como visigoda, es decir, anterior al siglo VIII, es verdaderamente propia de este periodo o si por el contrario los edificios tomados como visigodos son fruto de la influencia del acuñado por Caballero «canal de transmisión omeya». Como consecuencia, si se admite la hipótesis de este canal de transmisión, la cronología de los edificios que se habían considerado como visigodos debería de ser atrasada hasta el siglo IX (Caballero Zoreda, 1994: 329). La referencia que llevó a Caballero (1994: 338; 2012: 109) a la profundización en este asunto se encuentra recogida en un artículo de S. Garen (1992: 288-305) en la cual propone que la iglesia toledana de Santa María de Melque, comúnmente considerada de principios del siglo VIII, fue construida bajo los parámetros estéticos de la arquitectura de influjo omeya oriental, siendo posterior a la construcción de la primera fase de la Mezquita de Córdoba. Estos argumentos también habían

sido puestos de manifiesto a comienzos del siglo XX por Gómez Moreno (Caballero Zoreda, 1994: 339; 2012: 108).

Los argumentos que propone Caballero para la defensa de estas hipótesis y como un cambio de paradigma se centran en el análisis de la escultura decorativa hallada en los edificios visigodos que toma como ejemplo, entre los que destacan varios edificios de los que se tratarán en el presente estudio: Santa María de Melque (Toledo), Santa Lucía del Trampal (Cáceres), San Juan de Baños (Palencia), San Pedro de la Nave (Zamora) o Santa Comba de Bande (Ourense). Estas decoraciones son consideradas muy novedosas por el autor y son puestas en relación con los ornamentos de los conocidos como Palacios Omeyas del Desierto, en Jordania, concretamente con el de Jirbat al-Mafdyar (Caballero Zoreda, 2012: 128). Por tanto, los edificios datados como visigodos presentan, en su opinión, nuevos temas decorativos como los frisos con impostas decoradas típicas de este palacio jordano atribuido a los Omeyas de Damasco y que aparecen en la Península Ibérica después del 711 (Caballero Zoreda, 2012: 128).

En definitiva, Caballero propone un cambio de paradigma en la datación de los edificios visigodos y retrasar su cronología a una fecha posterior al 711. Además, insiste en que la mayor parte de la arquitectura visigoda se conserva de forma muy parcial. (Caballero Zoreda, 1994: 333-334) A su juicio las técnicas y ornamentos que aparecen en estos edificios presumiblemente visigodos pertenecen, como se indicaba al inicio, a la transmisión de lo clásico que llega a la Península Ibérica con los artistas musulmanes de Oriente (Caballero Zoreda, 2012: 106). Así pues, los edificios que Gómez Moreno calificó como mozárabes, que luego pasaron a datarse como visigodos, o la arquitectura del prerrománico asturiano son consecuencia del influjo oriental y no una suerte de mantenimiento de la técnica de los modelos arquitectónicos romanos y tardorromanos que parecían conformar el paisaje monumental peninsular hacia el siglo VIII (Caballero Zoreda, 1994: 345; 2012: 128).

A la luz del debate abierto por Caballero con respecto a los aspectos formales de las iglesias altomedievales hispanas, que deben su aspecto a la influencia del canal de transmisión omeya, autores como I. Bango propusieron una mirada diferente para el análisis y comprensión de los mismos ejemplos. Se ha indicado que las propuestas de Caballero giran en torno a la influencia artística que ejerció el ejemplo del Palacio Omeya de Jirbat al-Mafdyar en Jordania sobre los edificios altomedievales hispanos. A este respecto, Bango (2012: 57-90) se pregunta,

en su refutación de las teorías de Caballero, cómo pudo haber ejercido su influencia sobre los edificios hispanos altomedievales de culto cristiano el canal de transmisión omeya sirio por medio de la comparación con uno de los palacios omeyas del desierto de Jordania sin tener en cuenta el edificio más importante construido para el culto musulmán en la Península Ibérica y que además es el más antiguo conservado: la Mezquita de Córdoba. Un templo que además, a juicio de Bango (2012:62) o de la citada Dodds (1992: 17) podría estar estrechamente ligado a soluciones arquitectónicas presentes en edificios tardorromanos hispanos como el Acueducto de los Milagros de Mérida.

Nadie cuestiona que con la mezquita de Córdoba estamos ante el proyecto monumental más paradigmático construido para los musulmanes en la España del siglo VIII. Su definición artística nos dará la clave para identificar el arte más importante y significativo entre los musulmanes (...). Para soportar la cubierta se dispuso un orden de arcos muy elevado cuya estabilidad se consigue mediante un segundo orden de arcos, en este caso de herradura, que funcionan como un ingenioso sistema de entibo (...). Si analizamos las técnicas y recursos que definen su trabajo, todo nos induce a afirmar que estamos ante un arquitecto formado en la tradición hispana y quiero enfatizar este último aspecto pues es el que mejor explica el logro más excelente, la arcuación en entibo, cuyo precedente más directo se encuentra en el paisaje monumental de la tardorromanidad hispana (...). La factura y la iconografía de los fragmentos cordobeses siguen la más estricta tradición hispanogoda (...). Desde mi punto de vista, no conozco, y menos entiendo, “las innovaciones musulmanas” que los invasores no emplean en sus edificios y sí en los de los vencidos. (Bango Torviso, 2012: 62-65).

El autor señala en su texto que existe un mantenimiento del lenguaje formal de la Antigüedad Tardía hispana tanto en la Mezquita de Córdoba como en el arte cristiano posterior a la fecha del 711, es decir, en lo que se ha denominado el prerrománico asturiano y el mozárabe (Bango Torviso, 2012: 67). Bango (2012: 67) plantea que la delimitación cronológica entre la que se sitúan los parámetros estilísticos que parecen definir el arte hispanovisigodo, el prerrománico asturiano, el arte mozárabe y posteriormente el románico parece estar tomada a la ligera, lo cual genera una problemática severa. El autor expresa que no se debería delimitar un período histórico y/o artístico entre una fecha concreta, en este caso el 711, y el nacimiento de un nuevo estilo como el románico por otro lado. Estos argumentos resultan del todo «acientíficos» (Bango Torviso, 2012: 67) y no responden, en su opinión, a criterios rigurosos de datación.

El autor sostiene que el arte hispanovisigodo, asturiano y las primeras muestras del arte islámico en la Península Ibérica se nutren artísticamente de elementos que ya existían en el ambiente artístico tardorromano y que se prolongan durante el siglo IX (Bango Torviso, 2012: 68; 73). Bango también plantea cierta duda sobre si un tipo de expresión artística concreta podría tener capacidad de proyección cuando todavía no ha alcanzado su momento de madurez (Bango Torviso, 2012: 66). Es decir, se cuestiona si la influencia islámica sobre la arquitectura cristiana del norte peninsular podría ser una realidad posible cuando a comienzos del siglo VIII todavía no se habían codificado por completo los elementos artísticos que caracterizan a la arquitectura islámica (Bango Torviso, 2012: 66). Añade también que la primera fase de la Mezquita de Córdoba utiliza un sistema constructivo tardorromano que no parece haber sido modificado por los supuestos nuevos constructores procedentes de siria y que, además, no aparece en los edificios orientales (Bango Torviso, 2012: 90). Para el autor, la mayor parte de las expresiones artísticas de este periodo no suelen ser estáticas y uniformes (Bango Torviso, 2012: 73), y apunta a que las ornamentaciones que Caballero defendía como orientales y procedentes de la decoración omeya ya existían en los relieves y en la plasticidad tradicional de la Antigüedad Tardía de los siglos IV al VI tanto en Hispania como en el Mediterráneo (Bango Torviso, 2012: 81).

En esta misma línea, Uscatescu y Ruiz (2012: 297-308; 2014: 95-115) también se preocuparon por el nivel de influencia que el arte desarrollado en la Antigüedad Tardía en el Mediterráneo pudo ejercer en la estética del arte islámico de al-Ándalus, así como el papel que juega ésta en el canon de los edificios cristianos peninsulares desde el siglo VIII en adelante (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2012: 297). Ambos autores se preguntan, del mismo modo que Bango, por qué la Mezquita de Córdoba como primer edificio islámico peninsular no ha sido incluido en las investigaciones de Caballero como transmisora del lenguaje formal omeya y cuáles son las razones de que se tomen ejemplos tan alejados del territorio hispano como el Palacio de Jirbat al-Mafyar.

La aportación que ofrecen Uscatescu y Ruiz es la inclusión de la Mezquita de Córdoba a propósito de este debate sobre la cronología del patrimonio visigodo (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2012: 298-299); por medio del análisis de este edificio se pueden analizar y comparar estructuras, formas arquitectónicas y decoración ornamental. Como bien indican los autores, si

algún edificio hispano pudo beneficiarse de las nuevas técnicas omeyas importadas desde Siria tuvo que ser la Mezquita de Córdoba, ya que constituye la empresa artística más importante del emirato (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2014: 96) y, a partir de ella, se produciría la apertura de dicho canal de influencia. Así pues, su línea investigadora se centró en la consideración del templo cordobés como primer ejemplo que debería haber aglutinado las novedades omeyas para poder tener un reflejo en la arquitectura cristiana peninsular. Posteriormente, en un camino que parte de lo más reciente a lo más antiguo, pasan a realizar un análisis de la arquitectura hispana anterior al siglo VIII y a atender a lo que sucede en Oriente Próximo en el mismo periodo.

Los autores hicieron un estudio comparativo entre la fase inicial de la Mezquita de Córdoba, que según las fuentes se corresponde con el año 786, y el edificio toledano de Santa María de Melque que Garen y Caballero habían tomado también como ejemplo. Uscatescu y Ruiz (2012: 299; 2014: 97) señalan que la iglesia de Melque presenta unas características técnicas muy superiores a las que presenta el templo cordobés, caracterizado por una menor destreza a nivel estructural y en el manejo técnico de los materiales. Se preguntan si la arquitectura de ambos edificios puede deberse a una misma tradición constructiva. La realidad parece mostrar que los materiales utilizados en Melque y otros templos visigodos, así como las técnicas dejan constancia de un gran conocimiento del trabajo de la estereotomía de la piedra, lo cual posibilita el levantamiento de sólidas bóvedas y cúpulas de piedra, así como crear un perfecto equilibrio de arcos y empujes que aporta una armonía estructural que en el templo cordobés es más complicado advertir (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2014: 97). Por el contrario, en la primera fase del templo cordobés los arquitectos y constructores hubieron de acudir al uso del ladrillo, el cual aporta elasticidad al edificio. Posteriormente, durante las ampliaciones del siglo X, sí se realizaron arquerías completamente en piedra y el ladrillo se pintaba para mantener la estética unitaria del edificio. Los autores afirman que la calidad y pericia constructiva de Melque no se registra en la Córdoba omeya del siglo VIII (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2014: 98). Por tanto, añaden como primera conclusión: «No se puede explicar cómo cristianos sometidos pudieron hacer alarde de unas técnicas y de una riqueza de medios de los que no podía gozar ni el propio emir de Córdoba, ya que de lo contrario se habrían resuelto los graves problemas de estabilidad y cimentación que ha ido sufriendo la Mezquita de Córdoba a lo largo del tiempo» (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2014: 98).

Otro de los argumentos que toman los autores citados es lo que denominan el carácter hispano de la Mezquita de Córdoba (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2014: 98) que también había sido defendido por Dodds (1992, 13-25). En este caso concreto se pone de manifiesto que resulta extraño que la Mezquita de Córdoba responda a parámetros artísticos vinculados al paisaje monumental peninsular y que un templo cristiano como Melque esté cargado de elementos orientales según las tesis citadas de Caballero. También remarcan la gran cantidad de material de acarreo de edificios anteriores presente en el oratorio cordobés que dejan muestra de nuevo de la existencia previa de una arquitectura monumental tardorromana y visigoda hispana (Jurado Peña, 2010: 177-178; Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2014: 98).

Por otra parte, exponen que gracias a las investigaciones sobre la arquitectura de la Antigüedad Tardía se puede afirmar que la cultura material y el lenguaje artístico empleado es similar en ambas orillas del Mediterráneo entre los siglos V y VI, lo que demuestra que siglos de romanización pervivían tanto en Oriente como en Occidente (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2014: 99). Además, la construcción de bóvedas y cúpulas en piedra como la que aparece en el crucero de Melque también era común en la arquitectura termal romana (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2014: 101). Han aparecido ejemplos de este tipo en Oriente, pero realizados con materiales más ligeros, incluso de época omeya, lo que puede leerse como un mantenimiento de una técnica y un lenguaje formal previo al siglo VII (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2014: 101). Algo similar sucede con las complejas técnicas de construcción muraria que aparecen en los edificios visigodos y que tienen paralelos en la arquitectura romana; sin embargo, esta técnica de engatillado parece haberse perdido en el tiempo andalusí, donde se recurre a soluciones mucho más sencillas (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2014: 105). De igual modo sucede con los enlucidos de estuco, una técnica que no es del todo novedosa y que está presente en la mayor parte de los edificios tardorromanos occidentales. En el entorno peninsular son muchos los edificios tardorromanos que presentan este tipo de técnica de enlucido (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2014: 105).

Los motivos ornamentales que aparecen en los mosaicos y decoraciones del Palacio de Jirbat al-Mafyar que Caballero propuso como antecedentes de la ornamentación de los edificios cristianos hispanos citados eran, a juicio de Uscatescu y Ruiz (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2014: 106-108), también muy conocidos en la Antigüedad Tardía preislámica. Estos motivos son los roleos, acantos y vides, algunos denominados pseudo-roleos, así como las decoraciones

flordeliseadas, los cuales aparecen constantemente en los edificios de culto constantinopolitanos del siglo VI (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2014: 107). También se han registrado ornamentos similares en edificios hispanos tardorromanos como la Villa de la Olmeda (Palencia, siglos IV-V) y la de Almenara (Valladolid, siglo IV), por citar algunos de los muchos que proponen los autores (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2014: 108-109).

Para concluir, los principales resultados a los que llegan los citados autores pueden resumirse en tres aspectos esenciales: la multicausalidad para explicar «la presencia de elementos ornamentales similares» (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2014: 109) y que tanto las técnicas como los motivos ornamentales pudieron arribar a la Península Ibérica por numerosas vías como el comercio, las relaciones eclesiásticas o la versatilidad y adaptabilidad que otorga el sistema ornamental romano para poder utilizarse sobre variados soportes (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2014: 109); en segundo lugar, la dificultad que muestra el arte de la Antigüedad Tardía para establecer una datación concreta a no ser que se cuente con materiales de apoyo epigráficos o de otra índole (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2014: 109); por último, destacar que el análisis del arte omeya hispano desde la construcción del oratorio de Abderramán I determina que las expresiones artísticas andalusíes tardan más de un siglo en codificarse y generar una cultura visual propia. Según los autores esto sucede en el siglo X (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2014: 109), coincidiendo precisamente con la construcción de la estructura de la macsura califal de al-Hakam II. Sin embargo, gracias al debate planteado por Caballero se ha podido profundizar con mayor rigor en cómo pudo ser el arte tardorromano, visigodo y omeya peninsular y establecer diversas vías de transmisión e influencia más allá de la implantación de una nueva fe por parte del califato omeya de Damasco (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2014: 109-110).

3.2. Las fuentes.

3.2.1. La macsura en la tradición religiosa islámica. El relato de Ibn Jaldún.

Los inicios del arte islámico han tendido a vincularse en la historiografía tradicional con los orígenes de la religión marcados por el relato de la historia sagrada. Generalmente los

primeros hechos del islam temprano quedan ligados a las acciones del Profeta, a las de sus compañeros a comienzos del siglo VII y al relato recogido en los textos coránicos y los hadices. Como se ha indicado anteriormente, cabe reiterar que el discurso de la historia sagrada ha afectado en gran medida a la interpretación de las expresiones artísticas islámicas (Grabar, 1979: 95; Puerta Vílchez, 2018: 76). Se han intentado encontrar explicaciones para el origen de la mezquita y de los espacios de culto islámicos en el contenido de los textos coránicos (Grabar, 1979, 50-51; 104 y ss.). Sin embargo, a lo largo del presente estudio se ha necesitado repensar sobre el proceso de fundación las primeras mezquitas y de otro tipo de edificios islámicos como acontecimientos que son paralelos a la conformación de la ortodoxia y a la recopilación de los textos coránicos (Segovia, 2012: 20-21), no tanto como una consecuencia posterior a la recopilación de estos relatos sagrados. Este enfoque es fundamental tenerlo en cuenta a la hora de explicar los inicios de la macsura en el interior de las mezquitas y si constituye, o no, una novedad en el corazón del espacio de culto.

La presencia de la macsura en la mezquita tiene unos inicios inciertos, ya que la etimología de la palabra *maqsura* hace referencia a un espacio acotado que por lo general está reservado al gobernante, pero no de forma exclusiva (Calvo Capilla, 2014: 76). Según explica Creswell (1979: 26), la macsura es un elemento que tradicionalmente se ha vinculado a un episodio de la vida del califa omeya oriental Marwan b. al-Hakam, que gobernó hasta el año 685 (Creswell, 1979: 26). En una leyenda se contaba que se había intentado asesinar al califa en su traslado a la oración del viernes en la mezquita (Creswell, 1979: 26), por lo cual se necesitaba un espacio privado para proteger su vida conocido como *maqsura*.

Los primeros historiadores del arte que se preocuparon por establecer unos orígenes para la presencia de la macsura en el interior de las mezquitas fueron Grabar (1973: 122) y Creswell (1979: 26). Creswell se apoya de forma explícita en una cita que se encuentra recogida en el texto de *Muqaddima* o Prolegómenos del historiador Abd al-Rahman Ibn Jaldún (1332-1406), escrito entre 1375-1378 (Viguera Molins, 2006: 16). En su texto Ibn Jaldún incluye las macsuras como espacios reservados a la representación del califa en la oración comunitaria del viernes y la cataloga expresamente como un emblema del poder exclusivo de las cortes de los gobernantes musulmanes (Ibn Jaldún, *Muqaddima*, trad. Trabulse, 1977: 490). Según el relato del historiador tunecino, las macsuras circundaban el perímetro del nicho sagrado (*mihrab*):

Estas funciones son todavía de los atributos del califa, y de los emblemas de la soberanía musulmana. En los demás países, no se conocen. El aposento aislado (bait-el-macsura) en la mezquita, donde el sultán ora durante los oficios (públicos), es un recinto que encierra el mihrab y todo lo que a este se anexiona. La primera “macsura” fue establecida por Mohawia Ibn Sofyan, a consecuencia del atentado de un jariyita que le había asestado un espadazo. La historia de este suceso es bien conocida. (Ibn Jaldún, *Muqaddima*, Libro III, cap. 34, trad. Trabluse, 1977: 490).

La contundencia con la que Ibn Jaldún expresa esta afirmación sobre la macsura fue tomada por Creswell para justificar un origen muy antiguo de la misma y vinculado, de nuevo, a un pasado islámico casi legendario. Sin embargo, el texto de Ibn Jaldún en este preciso punto necesita ser ubicado y comprenderse en un contexto más amplio. En primera instancia, habría que tener en cuenta el conocimiento que Ibn Jaldún tendría sobre las fuentes del pasado que, por lo que se deduce de su legado, era amplísimo.

El texto de *Muqaddima* ha constituido uno de los relatos clave para las investigaciones sobre el arte islámico por la minuciosa atención que ofrece, en una Historia Universal, a las fuentes, y además a las tradiciones de pueblos no árabes y no musulmanes. El célebre historiador incorpora fuentes de otras culturas mediterráneas del pasado y de su presente que conoció, parece ser, durante su estancia en Egipto (Fischel, 1961: 112). Esta perspectiva aglutinadora y multicultural presente en el texto de Ibn Jaldún entre fuentes escritas por autores musulmanes y no musulmanes merece una breve reseña porque, en nuestra opinión, es algo que no suele aparecer recogido en la historiografía tradicional del arte islámico.

Como se ha mencionado, los escritos de Ibn Jaldún son reconocidos como una Historia Universal (Viguera Molins, 2006: 11; González Ferrín, 2006: 502) y en concreto *Muqaddima* se presenta como una forma de contar la Historia desde la perspectiva del cambio (Martínez Lorca, 2006, 21, 26; Vivanco Saavedra, 2000: 29-30). Parece evidenciarse que Ibn Jaldún recopila una serie de datos que van más allá de la visión tradicional de la historia del islam y sus gentes, dinastías y costumbres desde un punto de vista único (Irwin, 2018: 6), aunque los textos que se conservan se desarrollaran en un contexto profundamente arabizado (Martínez Lorca, 2006: 27; González Ferrín, 2006: 500). Su preocupación por el conocimiento de las culturas religiosas que rodearon a la misma formación del islam podría servir como metodología aplicable a la conformación de los espacios de culto islámicos, los cuales parecen mantener unos patrones

constructivos vinculados a las arquitecturas precedentes paganas, cristianas y judías. El texto del libro III, capítulo 34, de *Muqaddima* de Ibn Jaldún dedicado a los emblemas desvela un profundo conocimiento de los modelos de representación del poder en todo el entorno del Mediterráneo, aunque *a priori* sorprenda la contundencia con la que menciona que las macsuras eran algo presente únicamente en las cortes de los califas musulmanes.

Como apunta Fromherz (2011: 114-115), una de las más novedosas características en cuanto a la metodología empleada por Ibn Jaldún es su empeño en cambiar lo que llama el error de la historia repetida o la historia ciega (Fromherz, 2011: 114). Para Ibn Jaldún sus predecesores y las fuentes anteriores a él, en muchas ocasiones, carecen de crítica y se copian unas a otras, repitiendo la misma sucesión de acontecimientos sin haber realizado previamente un trabajo de crítica y contraste de las fuentes (Fromherz, 2011: 114-115; Fischel, 1961: 110; Irwing, 2018: 460): «Habiéndome enterado de diversos y numerosos trabajos, realizados en el campo de la historia, y al cabo de sondear las honduras del pretérito y del presente, logré despertar mi intelecto de su somnolencia y pereza, y, aunque de corta riqueza en el sabor, inicié un regateo conmigo mismo, a efecto de decidirme a componer una obra. Así, pues, he escrito un libro sobre la historia, en el que descorrí el velo que cubría los orígenes de los pueblos.» (Ibn Jaldún, *Muqaddima*, Intro., trad. Trabulse, 197: 96).

Para el presente estudio es importante destacar la metodología de *Muqaddima*, un texto que ha despertado la curiosidad de las investigaciones no solamente por la gran cantidad de información que ofrece sobre las dinastías árabes, bereberes, la composición del territorio y cómo influye éste al carácter de las gentes y a los acontecimientos, sino también por la atención prestada expresamente a la conducta humana (Margoliouth, 1972: 155). Esto quiere decir que mientras que la mayor parte de los historiadores árabes anteriores se concentraron en destacar los hechos extraordinarios de los sucesos del pasado, en el caso de Ibn Jaldún ocurre todo lo contrario: dibuja un panorama de gentes con vidas normales para su época y describe el alzamiento y declive de las dinastías como procesos de causas y consecuencias, etc. (Fromherz, 2011: 122). Fromherz (2011: 122) establece que Ibn Jaldún es un discípulo indirecto de Aristóteles y de los ideales griegos:

Undoubtedly, Ibn Khaldun was an indirect student of Aristotle. Yet while Aristotle aspired to formulate the ideal state – his pupil Alexander the Great would make and transform the world – Ibn Khaldun did not believe in an ideal Atlantis or the progress of human history. In every rise of a dynasty were the seeds of its decline in decadence and, in his view since the plague, the literally unhealthy ways of urban life. Rather, Ibn Khaldun's concern was to distinguish between the cause and effect, between essence and existence, between general rules and patterns of history and specific events. In this respect, he followed the ideals of Greek logic but applied them to the rough and intemperate realities of history.

Para comenzar, se va a colocar el foco de atención sobre el tratamiento de las fuentes escritas que sirvieron a Ibn Jaldún para la composición de su obra; posteriormente se abordarán las fuentes arquitectónicas que fueron útiles al autor para el mismo fin. La novedosa metodología empleada por Ibn Jaldún (Martínez Lorca, 2006: 21) es destacable por el tratamiento igualitario a cada una de las fuentes en las que se apoya (Fischel, 1961: 118). Las investigaciones que han profundizado en las fuentes que Ibn Jaldún pudo conocer para sus escritos dejan muestra de un conocimiento de escritores cristianos como Pablo Orosio que Ibn Jaldún pudo conocer mediante copias en su estancia en El Cairo (Fischel, 1961: 112). Sin embargo, el historiador tunecino aporta un dato muy interesante donde explica que esta obra fue traducida al árabe en tiempos del califa de Córdoba al-Hakam II al-Mustansir en el siglo X (Fischel, 1961: 112-113). En los textos de Ibn Jaldún también aparecen referencias vinculadas a historiadores coptos, entre los que destacan Ibn al-Jamid o Ibn ar-Rahib, ambos del siglo XIII, que fueron tomados como referencia para contar la historia de los griegos, romanos, bizantinos, persas, judíos y cristianos (Fischel, 1961: 113). Otros de los autores más influyentes en la obra de Ibn Jaldún por las traducciones que se habían hecho al árabe parecen haber sido los textos del patriarca Eutiquio, del obispo Epífanos de Ciro o Juan Crisóstomo (Fischel, 1961: 113).

Las fuentes antiguas judías también jugaron un papel esencial en la *Muqaddima* de Ibn Jaldún, como por ejemplo el Libro de Jueces, de Reyes o algunos salmos (Fischel, 1961: 114; 1967: 145-146) y por supuesto la Torá completa. La *Crónica de Yusuf ibn Kuryun* también parece formar parte de sus referencias fundamentales y muy probablemente fue una obra que conoció en Egipto (Fischel, 1967: 146).

Las fuentes islámicas escritas en árabe en la obra de Ibn Jaldún ocupan un lugar esencial. La más importante fue la obra de al-Masudi (siglo IX) llamada *Murujj adh-dhahab* en referencia a la historia de los pueblos árabes y no árabes, cómo se desarrollan los distintos acontecimientos

dependiendo del territorio, hace descripciones exhaustivas del espacio geográfico, etc. (Ibn Jaldún, *Muqaddima*, Intro., trad. Rosenthal, 1989: 80). La obra de Masudi adquiere un papel fundamental en el trabajo de Jaldún y así lo manifiesta al inicio de *Muqaddima* (Fischel, 1961: 116-117; Irwin, 2018: 10 y ss; Fromherz, 2011: 115). También son importantes los relatos de Muhammad al-Ishaq (m. 767), que escribió una biografía del Profeta, y ‘Umar al-Waqidi (m. 823) en cuyos textos se hacen referencias a la vida del Profeta y a las primeras conquistas (Fromherz, 2011: 115). Por último, el historiador persa al-Tabari (m. 923) es esencial en la obra de Ibn Jaldún en las referencias al periodo de gobierno de los califas Abasíes de Bagdad, considerada la edad de oro del poder de las dinastías musulmanas (Fromherz, 2011: 115).

Las fuentes andalusíes, en particular, adquieren también en la producción escrita de Ibn Jaldún un protagonismo importante. El historiador tunecino estuvo presente en la corte sevillana de Pedro I de Castilla (González Ferrín, 2006: 500), el cual había intentado que permaneciera a su lado durante más tiempo (Ruiz Souza, 2004: 26). En el texto de *Muqaddima*, Ibn Jaldún parece manifestar cierta predilección y respeto por la dinastía Omeya, tanto oriental como occidental. De hecho, la mactura como símbolo de poder y de autoridad queda vinculada en *Muqaddima* a la labor de los primeros califas omeyas orientales: Muawiya I y Marwán (Ibn Jaldún, *Muqaddima*, Libro III, cap. 36, trad. Trabulse, 1977: 490). En este punto también desvela una atracción por la ciudad de Córdoba, ciudad que nunca llegó a visitar (Viguera Molins, 2006: 9). No obstante, Ibn Jaldún sentía admiración por el cronista Ibn al-Hayyan que vivió en la Córdoba califal a finales del siglo X. Incluso tiene unas palabras para la Mezquita de Córdoba recogidas también en el texto de *Muqaddima* (Cheddadi, 2002: 449; Viguera Molins, 2006: 10).

Dentro de la metodología de Ibn Jaldún es esencial recordar la importancia que se otorga a las fuentes arquitectónicas y el análisis de los restos conservados del pasado (Irwin, 2018: 1-19). El concepto de la ruina adquiere un sentido importante en el relato de Ibn Jaldún y en la conformación de su *Muqaddima*, probablemente debido a la influencia de la tradición islámica de evocación constante de la ruina (Irwin, 2018: 3) y también a su infancia a la sombra de grandes ciudades de la Antigüedad que se conservaban en Túnez (Irwin, 2018: 3):

Also, (Tunisians) often live in (Egypt) for some time, and then bring back the (Egyptian) luxury customs and technical knowledge they like. Thus, the situation with regard to (sedentary culture in Tunis) has become similar to that of Egypt, for the reasons mentioned, and also to that of Spain, because many

people from eastern Spain who were exiled in the seventh [thirteenth] century settled in Tunis. Thus, certain aspects of (sedentary culture) have become firmly rooted there, even though the civilization (population) of (Tunis) at this time is not adequate to them. However, a fast color in rarely changes, except when its basis ceases to exist. Thus, we also find in al-Qayrawan, in Marrakech, and in Qal'at Ibn Hammad some remnants of such (sedentary culture). All these places, it is true, are nowadays in ruins or destined soon to fall into ruins, and only people who know are able to discern these remnants. They will find, however, traces of the crafts (there) showing what once existed there, like faded writing in a book. God is the Creator, the Knowing One.

Por tanto, las magníficas construcciones de los grandes gobernantes del pasado y de los reyes musulmanes no pasan desapercibidas en sus escritos. Ibn Jaldún utiliza y valora las fuentes arquitectónicas egipcias, griegas, romanas, cristianas, judías e islámicas, pertenecientes a un mismo contexto cultural asimilado con toda naturalidad. En algunos casos es interesante lo crítico que se muestra ante las formas de construir de sus antepasados musulmanes y a la pobreza de sus técnicas, admirando por otra parte el arte del Antiguo Egipto o los edificios imperiales romanos (Viguera Molins, 2006: 10) en un mismo plano de análisis.

A lo largo del texto de *Muqaddima* también se hacen patentes los relatos tradicionales vinculados a la ortodoxia islámica y las legendarias historias de las crónicas de los *futuh* que tuvieron un gran éxito a partir del siglo IX (Calvo Capilla, 2014: 22), las cuales se tratarán en profundidad en el siguiente epígrafe. En estos textos que en un principio se transmitían de forma oral se recogen hechos tanto de la vida del Profeta como de los califas ortodoxos ensalzando su labor piadosa para que la expansión de la nueva fe tuviera lugar. Es en este contexto en el que Ibn Jaldún sitúa un punto de partida para la codificación de la *macsura* como emblema de autoridad califal (Creswell, 1979: 26). Se ha podido observar que Ibn Jaldún era un gran conocedor de las fuentes artísticas del pasado y es evidente que también de las mezquitas. En el Libro IV, capítulo 6 de *Muqaddima* mantiene la antigua tradición semítica de que Dios indicó a sus mensajeros y profetas cómo debía ser su templo en la Tierra e indica que las tres mezquitas más importantes para los musulmanes están en La Meca, Jerusalén y Medina:

Dios, ¡exaltado sea! escogió ciertos lugares de la Tierra para ennoblecerles de una manera especial e hizo de ellos sitios de devoción, donde sus adoradores reciben doble recompensa y una amplia retribución. Él mismo nos lo dio a saber por boca de sus enviados y sus profetas; (ha favorecido a dichos

lugares) a fin de dar a sus siervos una prueba de su bondad y facilitarles la vida de la salvación. Las tres mezquitas de La Meca, Medina y Bait-el-Maqdis (la morada de la santidad, Jerusalén), son los lugares más nobles de la Tierra, tal como está comprobado por los dos Sahihes. El templo de La Meca fue la casa de Abraham: Dios le ordenó erigirlo e intimar a los hombres para hacer peregrinación a ese sitio. Abraham llevó a cabo la construcción ayudado por su hijo Ismael, tal como cita el Corán. Ejecutó a ese respecto la orden de Dios. Ismael y Hagar habitaron la mezquita hasta su muerte, y varios dhorhamíes vivieron allí con ello. Se enterró a ambos en el “Hadjar”, sitio que hacía parte de dicho templo. (Ibn Jaldún, *Muqaddima*, Libro IV, cap. 6, trad. Trabulse, 1977: 621).

Sin embargo, esta trilogía de lugares sagrados en la memoria del islam también parece tener su proceso paulatino de asimilación: recientes investigaciones dedicadas a repensar sobre los inicios del islam en las fuentes documentales parecen indicar que las ciudades de Meca y Medina se incorporaron a la ortodoxia islámica como ciudades santas a partir del siglo IX, coincidiendo con la definitiva recopilación de los textos coránicos y la ortodoxia bagdadí (Shoemaker, 2010: 15). A pesar de ello, a continuación del mencionado texto, Ibn Jaldún reporta un dato muy interesante, que además conforma una parte fundamental del presente estudio, y es la vinculación de las ciudades más importantes de la órbita islámica con el pasado del rey David y del rey Salomón ambos reyes arquitectos con la misión de construir la morada divina:

Jerusalén fue la residencia de David y de Salomón, a quienes Dios dio la orden de construir allí una mezquita y erigir las obras del templo (Ibn Jaldún, *Muqaddima*, Libro IV, cap. 6, trad. Trabulse, 1977: 621).

En el capítulo 8 del presente trabajo se observará cómo el espacio reservado de la macsura siendo un lugar acotado delante del *mihrab* forma parte de una tradición arquitectónica común presente en construcciones destinadas al culto desde el siglo VI. Precisamente, la posición que ocupa el *mihrab* con respecto a la arquitectura del templo, incluso en las construcciones de Meca y Medina, podría estar muy ligada a la disposición que los textos bíblicos describen cuando Dios desvela la morfología de la morada divina a Moisés, David y posteriormente a Salomón. Ibn Jaldún, en *Muqaddima*, hace sendas referencias a la herencia de la leyenda del Tabernáculo:

The tabernacle remained the *qiblah* of (the Israelites). David wanted to build a temple upon the Rock in its place, but he was not able to complete it. He charged his son Solomon to take care of (the building of the temple). Solomon built it in the fourth year of his reign, five hundred years after the death of Moses. (Ibn Jaldún, *Muqaddima*, Libro IV, Cap. 6, trad. Rosenthal, 1989: 447).

Como bien indica el profesor Ruiz Souza (2001: 439) cuando los datos que ofrecen las fuentes escritas son demasiado lejanos en el tiempo a los hechos que narran, y a nuestro juicio también los más cercanos, deben tomarse con mucha cautela y ser cotejados con máximo rigor: «no por tener dichas noticias tres siglos de antigüedad deben ser consideradas automáticamente como ciertas» (Ruiz Souza, 2001: 439). No obstante, en este caso, la atención puesta por Ibn Jaldún a propósito de cómo se constituyen las primeras mezquitas coincide en gran parte con lo que se pretende abordar en el presente estudio, tomando como objeto el carácter artístico y performativo de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. En cualquier caso, cabe colegir que el historiador tunecino en el texto de *Muqaddima* hace una referencia muy breve a la función de las macsuras y la problemática historiográfica surge cuando, como se ha indicado, no se ha profundizado lo suficiente en el uso de las mismas, y solamente se ha tomado como referencia inicial la breve mención que hace Ibn Jaldún.

Una cuestión interesante, ligada a la importancia que el historiador otorga a los monumentos, sería plantear qué macsuras pudo haber conocido Ibn Jaldún *in situ* en sus viajes desde Túnez hasta al-Ándalus y después hacia Oriente Próximo en 1382 (Viguera Molins, 2006: 14) y cómo eran dichas macsuras. Una de las que más datos podría aportar a este respecto es la macsura califal de la Mezquita de Córdoba, que Ibn Jaldún no parece haber visitado (Viguera Molins, 2006: 9) pero eso no significa que no tuviera noticias de cuál era su aspecto. Es algo que es difícil de confirmar, pero no del todo imposible pues las descripciones de los trabajos de al-Hakam II en la ampliación califal eran conocidos (Fierro Bello, 2009: 138).

La macsura de la Mezquita de Cairuán en Túnez es probable que fuese conocida por Ibn Jaldún. La macsura que se conserva en esta mezquita se realizó en el siglo XI, tal y como reza su inscripción (Martínez Enamorado, 2009: 35) y se encuentra situada delante del *mihrab* en la misma posición que ocupaba, presumiblemente, la macsura anterior del siglo IX. También en Egipto se realizaron macsuras en las antiguas mezquitas aljamas fatimíes en la época del sultán Baybars en el siglo XIII. Según Rabbat (1996: 57) estos espacios cumplían una función de patrocinio del sultán y estaban destinadas a un ámbito de reunión reservado para abordar estudios

y discusiones sobre los textos coránicos. Así pues, Ibn Jaldún en su estancia en El Cairo pudo conocer este tipo de estructuras que en el siglo XIV ya forman parte del mobiliario permanente que caracteriza a las mezquitas. Ibn Jaldún también otorga importancia al desmantelamiento de las macsuras en época almohade:

Los Almohades, quienes se apoderaron luego de todo el Magreb y de España, y que procedían bajo la influencia de las costumbres agrestes que constituían a la sazón su carácter distintivo abolieron ese uso. Más tarde, cuando su dominio fue consolidado, y su imperio obtuvo su parte de la prosperidad, Yaaqub Almansur, tercer soberano de su dinastía, restableció la “mascura” en las mezquitas y, desde entonces, todos los soberanos del Magreb y de España la han usado por norma. (Ibn Jaldún, *Muqaddima*, Libro III, cap. 36, trad. Trabluse, 1977: 490-491).

No obstante, se insiste en que las fuentes andalusíes son poco precisas con respecto a las macsuras (Calvo Capilla, 2014: 76). Según los relatos del cronista Ibn al-Fajjam (m. 1246) algunas piezas de la macsura de la antigua mezquita sevillana de época omeya fueron desmanteladas y trasladadas a otro lugar del templo (Calvo Capilla, 2014: 76). Por tanto, no queda del todo claro por falta de datos arqueológicos y contradicción entre las fuentes de cuál fue la macsura a la que Ibn Jaldún se refiere en referencia al califa almohade al-Mansur.

En cuanto a los datos que ofrece la arqueología actualmente, se debe tener en cuenta que la macsura como espacio acotado no parece haber sido un elemento permanente en sus inicios, sino que dicho perímetro delante del *mihrab* únicamente se cerraba en la oración del viernes cuando el gobernador acudía a la mezquita aljama y estaba muy vinculada a la utilización del almimbar o púlpito (Grabar, 1973: 122). De un modo similar, en las arquitecturas basilicales tardoantiguas cristianas de los siglos VI al X el espacio del ante-ábside se cerraba con placas de madera conocidas como cancelos y se generaba un espacio privado reservado a los oficiantes y a la representación política.

No obstante, estos espacios privados en las mezquitas delante del *mihrab* parecen ir paulatinamente adquiriendo un carácter monumental y permanente hacia finales del siglo IX (Grabar, 1973: 125), del mismo modo que el almimbar se irá realizando en materiales mucho más suntuosos. Ambos elementos, macsura y almimbar, parecen establecerse como esenciales en la configuración de la mezquita cuando se codifica finalmente la liturgia islámica a partir del siglo IX y cuyo máximo exponente es la *jutba* u oración comunitaria del viernes. De hecho, Ibn

Jaldún mantiene en *Muqaddima* el relato recogido en la crónica de *Futuh Misr* o *La Conquista de Egipto* de Ibn abd al-Hakam (803-871). En este texto se señala que la primera *jutba* presidida desde un almimbar se atribuye a Amr ibn al-ʿAs (m. en 664), conquistador árabe de Egipto, dato sobre el cual se profundizará en el capítulo 10. De nuevo se puede observar cómo la legitimidad de la *jutba* se vuelve a apoyar en un personaje legendario cuyas acciones piadosas se habrían sucedido casi dos siglos antes de la recopilación del texto del *Futuh Misr* (Pedersen, 1991:74) y que Ibn Jaldún mantendrá en el siglo XIV como un hecho, al parecer, que no se cuestiona.

De todo este paisaje monumental que Ibn Jaldún observó a lo largo de su vida se podría deducir que las macsuras que formaban parte de las grandes mezquitas aljamas eran piezas indudablemente suntuosas y llamativas que el historiador tunecino vinculó a una forma de representación de la autoridad califal siguiendo el relato asimilado de las fuentes antiguas. Sin embargo, estas fuentes árabes son en efecto antiquísimas, incluso para un historiador del siglo XIV. Empero los datos arqueológicos actuales dejan escasas referencias a estructuras de macsura presentes en la época de los primeros califas omeyas orientales que vivieron en el siglo VII. No obstante, lo que sí parece confirmarse, como se observará a lo largo de la presente investigación, es que en aquel tiempo de reinado de la dinastía marwaní (siglo VII) los espacios de culto del Mediterráneo se monumentalizan y se privatizan justo en el lugar que antecede al *sancta sanctorum*, lo cual se reitera en las mezquitas añadiendo las conocidas como macsuras. La estructura arquitectónica en ambos casos es muy parecida, con la cubrición por medio de una cúpula que precede al nicho sagrado y cuyo perímetro queda clausurado por placas, celosías o cancelos. Las cotas de magnificencia y ornamentación que alcanzan las macsuras de Cairuán, El Cairo o la Mezquita de Córdoba son muy posteriores.

Por último, se ha de recordar la idea inicial de este epígrafe: contextualizar la afirmación de Ibn Jaldún sobre la macsura en su tiempo, la cual fue utilizada por los primeros investigadores del arte islámico como punto de partida para explicar dicho elemento. En referencia a otros emblemas agrupados en el Libro III de *Muqaddima*, capítulo 34, Ibn Jaldún afirma que los primeros monarcas omeyas tomaron como modelo las vestimentas, los sellos en monedas y otros símbolos de autoridad de los emperadores romano-orientales (griegos) y de los reyes de Persia:

Rodeados de clientes persas y griegos, gentes de imperios precedentes al Islam, se enteraron por ellos de los diversos usos que el fausto y el lujo habían introducido en esos países. (Ibn Jaldún, *Muqaddima*, Libro III, cap. 34, trad. Trabulsee, 1977: 476).

El trono de Salomón, era de marfil incrustado de oro (...). El primero que en el imperio musulmán, hizo uso de un trono fue Mohawia Ibn Abi Sofyan. (Ibn Jaldún, *Muqaddima*, Libro III, cap. 34, trad. Trabulsee, 1977: 478).

Además, manifiesta que las dinastías islámicas habían estado vinculadas al contexto de estos dos imperios y que por tanto imitaron sus formas de mostrar el poder por medio de elementos suntuosos. Así pues, leyendo el texto de *Muqaddima* de Ibn Jaldún en su conjunto, el propio autor reconoce las influencias y elementos heredados que en la visualización del poder de la corte califal están muy ligadas en algunos aspectos a la pompa y ceremonial de los emperadores romano-orientales, incluso persas.

Tal y como se mencionó anteriormente, Dodds (1990: 99) o Momplet Míguez (2012: 249) apuntaron a que las grandes macsuras, y sobre todo la de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba, parecen actuar del mismo modo que los iconostasios desarrollados en el espacio litúrgico tardoantiguo de culto cristiano a partir del siglo IX y que alcanzan su consolidación definitiva a partir del siglo XI en la arquitectura bizantina (Bango Torviso, Borrás Gualís, 1996: 43). Tanto el iconostasio como la macsura tienen un desarrollo similar, primero como arquitecturas efímeras o muebles y posteriormente con una presencia mucho más permanente en el interior del templo. Ambos elementos se colocan en el mismo espacio con respecto al edificio de culto para separar a los fieles del lugar que ocupaban los soberanos delante del nicho sagrado. La cúpula suele cubrir parte de este lugar. Es cierto que con la consolidación en el siglo XI del rito romano en muchas arquitecturas cristianas los iconostasios y canceles se perdieron, pero no así en la parte meridional del Mediterráneo. Puede que resulte paradójico que un gran observador como Ibn Jaldún no tuviera en cuenta este detalle en el texto, cuando líneas anteriores pone de manifiesto que muchos de los emblemas de los monarcas musulmanes estaban presentes con anterioridad en los programas de visualización del poder de las cortes anteriores y contemporáneas a los primeros califas y a los gobernantes de su tiempo.

En definitiva, el relato de Ibn Jaldún en *Muqaddima* es considerado, en un plano literario y metodológico, de una brillantez extraordinaria, tal y como han manifestado los investigadores

aquí citado. Es evidente que las tradiciones sagradas de la religión islámica están presentes de forma constante entre sus páginas, pero esto no empaña la mirada crítica de Ibn Jaldún sobre su propia religiosidad y sobre la de otras culturas. Parecía interesante abordar una cuestión tan esencial para el presente estudio como el reconocimiento de las tradiciones religiosas precedentes en las construcciones destinadas al culto islámico por parte de Ibn Jaldún.

El apoyo en el texto de Ibn Jaldún del siglo XIV sigue resultando extraordinario porque nos permite avanzar e investigar sobre una cuestión que, pensamos, había quedado resuelta de una manera muy parcial en los textos de Creswell y de Grabar en relación a la conformación de la macsura. Posteriormente Grabar (2008: 132) expresó que los elementos principales de las mezquitas de Damasco o Córdoba son los mismos que aparecen en edificios preislámicos.

Por tanto, se mantiene abierto un camino que puede ser muy elocuente no sólo sobre los primeros inicios de arte islámico, sino también para comprender mismos inicios del islam como religión desde una perspectiva comparada con la arqueología o con otro tipo de fuentes. De hecho, para esta investigación la metodología empleada por el historiador tunecino tiene un alto grado de importancia al considerar en muchas ocasiones la fuente arquitectónica como un documento de gran valor desde el cual se puede contar la Historia (Irwin, 2018: 5).

3.2.2. Las fuentes andalusíes: primeros datos sobre la Mezquita de Córdoba y la macsura de al-Hakam II.

En el año 2007 Calvo Capilla (2007: 143-179) publicó un magnífico artículo en el que analizaba las fuentes árabes que se hacían eco de la fundación de los primeros oratorios destinados al culto islámico en al-Ándalus. Esta investigación pone de manifiesto que las fuentes árabes que recogen la traza de los primeros santuarios de culto musulmán en la Península Ibérica están estrechamente vinculadas a la narración de las conquistas árabes iniciadas tras la muerte del Profeta y que continúan por orden de los califas omeyas de Damasco. Conforme avanza el relato aparecen numerosos personajes piadosos que acompañaron a los conquistadores y que también habían tenido algún tipo de contacto con el Profeta o sus Compañeros (Calvo Capilla, 2007: 147). Serán ellos los que tomen parte en la señalización y marcación de los primeros trazos arquitectónicos de los oratorios que simbolizan la llegada de la nueva fe.

El relato sobre la conquista de al-Ándalus y las fundaciones religiosas que parecen dar lugar a las primeras mezquitas es muy similar al que recogen otras fuentes para las conquistas de Egipto y para la del Norte de África. La mayor parte de ellas se escribieron en la época abasí, a partir del siglo IX (Donner, 1998: 180), y se otorga protagonismo étnico a la identidad árabe por medio de las figuras que dirigieron a las tropas: para el caso andalusí será Musà Ibn Nusayr, para Egipto `Amr Ibn al-`As y para Ifriqiya Sidi Uqba (Calvo Capilla, 2007: 147). Sin embargo, a partir del siglo XII se escribieron otras crónicas gracias al desarrollo de la literatura de conquista bajo el mandato de los califas almohades en el Occidente islámico y serán los bereberes quienes tomen mayor protagonismo, ya que el califato almohade es de origen magrebí. En el caso de la islamización de al-Ándalus en las fuentes almohades la labor conquistadora de Musa ibn Nusayr pasará a un segundo plano, siendo la pericia militar de Tariq ibn Ziyad, de etnia bereber, la que tome el relevo. Esto queda reflejado en los textos de al-Marrakusi (Huici Miranda, 1955: 8; Calvo Capilla, 2007: 152) o Ibn al- Khardabus (Maíllo Salgado, 2015), del siglo XII. De modo que como se puede observar, las fuentes documentales escritas están al servicio del poder y en unos casos, siempre en el contexto andalusí, las labores de conquista corren a cargo de los árabes que ayudan a legitimar la presencia de la dinastía Omeya en la Península Ibérica (Calvo Capilla, 2014: 22) y otras, como en el caso almohade, se da preponderancia al papel jugado por los bereberes norteafricanos y de al-Magreb.

Las fuentes árabes más antiguas que relatan la conquista de al-Ándalus son de época califal, es decir, de mediados del siglo X. Manzano (Manzano Moreno, 1999: 393) atribuye la mayor antigüedad sobre los hechos de la conquista de al-Ándalus al *Kitab Futuh Misr* de Ibn abd al-Hakam (m. 871) y al *Kitab al-Tarij* de Abd al-Malik b. Habib (m. 853). No obstante, será Ahmad b. Muhammad b. Musà al-Razi (m. en 955) quien sea considerado el fundador de la historiografía andalusí (Calvo Capilla, 2014: 22). Las obras de al-Razi se conocen de forma parcial por las referencias de autores posteriores. Al-Razi sí que parece haber ordenado su historia de al-Ándalus siguiendo el método de los Anales, en árabe *Tarij* (Chalmeta Gendrán, 1994: 45-46).

La documentación disponible que narra los relatos de la conquista queda agrupada en lo que se conoce como *ajbar*. Chalmeta (1973: 26-76) define estos *ajbar* como historias *discontinuas e intemporales*. Los *ajbar* son noticias cortas, anónimas y sin fecha con carácter

moralizante y que contienen breves relatos poéticos (Calvo Capilla, 2014: 25). Es probable que los hechos recogidos en los *ajbar* procedan de las historias contenidas en el género literario de los *futuh* o crónicas de conquista. Los *futuh* formaban parte de un conjunto de tradiciones orales previas y fueron puestos por escrito en el siglo IX en Egipto (Donner, 1998: 174). Este tipo de textos, además, suelen estar recogidos en copias posteriores (Donner, 1998:174) que dan a conocer algunos datos sobre ellos o donde se manifiesta que se han perdido (Collins, 1991:31). De modo que no se conoce con total seguridad el contenido exacto de la mayor parte de estas crónicas de conquista. La temática de estos *futuh* no es otra que la de otorgar antigüedad a las conquistas musulmanas para ofrecer un mayor grado de legitimidad y hegemonía a la dinastía Omeya como iniciadora del proceso de adscripción a la nueva fe de la mayor parte de los territorios mediterráneos (Donner, 1998: 180-181). Los textos de los *futuh* se encargan también de trasladar los orígenes de las conquistas a la ciudad de Medina, la ciudad donde vivió y murió el Profeta (Donner, 1998: 180) y se hibridan con tradiciones locales que parecen proceder de otro tipo de relatos que eran conocidos desde la Antigüedad (González Ferrín, 2013: 174-175). Las exhortaciones piadosas, las leyendas míticas y la fantasía también están presentes en la narración de los *futuh* (Collins, 1991: 37; Calvo Capilla, 2014: 24).

Según Calvo Capilla (2014: 25, 51) las obras más importantes para conocer los hechos de la conquista árabe de la Península Ibérica y de la fundación de los primeros oratorios islámicos en al-Ándalus son las *Ajbar Maymu`a* y *Fath al-Andalus*, valoradas especialmente por su antigüedad y por ser las que ofrecen los primeros datos sobre la Mezquita de Córdoba. Para la primera de ellas, el *Ajbar Maymu`a* todavía no existe acuerdo sobre la fecha en la que se escribió, que bascula entre finales del siglo X y el siglo XII (Chalmeta Gendrón, 1994: 50; Calvo Capilla, 2014: 26). En esta fuente se encuentra recogida una historia vinculada al asesinato en de un gobernador llamado Abd al-Malik ibn Qatan que ejerció su poder en torno al año 741 en Córdoba (Calvo Capilla, 2014:40). Se cuenta que su hijo levantó una mezquita conmemorativa en honor de su padre que se conocía como Mezquita de la Crucifixión o Mezquita Ummaya (Calvo Capilla, 2007: 157; 2014: 40). Esta es una de las primeras referencias a la construcción de una mezquita conmemorativa en la ciudad de Córdoba. Sin embargo, los datos de la citada fuente no han podido ser cotejados con la arqueología al no haber aparecido restos de mezquita suficientemente sólidos que puedan ser datables antes del 750 (Arié, 1984: 424).

La segunda fuente esencial para el conocimiento de la fundación de los primeros oratorios islámicos se conoce como *Fath al-Andalus*, fuente anónima, datada en el siglo XII (Manzano Moreno, 2012: 55). Parece ser que es un resumen de un texto anterior (Calvo Capilla, 2014: 26). En este relato se pone de manifiesto la fundación de la Mezquita de las Banderas de Algeciras, fundada directamente por Musa ibn Nusayr. Lo interesante de esta fuente con respecto a los primeros santuarios islámicos, como apunta Calvo (2014: 29) es la utilización del verbo trazar o delinear (*tajtit*) para señalar la dirección del rezo (alquibla). Este hecho es muy importante porque vincula la acción piadosa de Musa con las labores de trazado de la Mezquita de Cairuán en Ifriquiya (Túnez). Sidi Uqba fue el conquistador de Ifriquiya y en las fuentes que narran la fundación de la Mezquita de Cairuán, también tardías, se recoge la tradición de que fue una revelación divina la que hizo que Uqba orientase la alquibla de Cairuán hacia el orto del sol en invierno (Rius Piniès, 2000: 19; Calvo Capilla, 2007: 150; 2014:30). La importancia de este hecho recae en que el primer oratorio musulmán atribuido a Musa en la Península Ibérica mantiene la dirección de la alquibla de la Mezquita de Cairuán y así quedará en la posterior construcción de la Mezquita de Córdoba y en todas las alquiblas de las mezquitas occidentales. En el capítulo 8 se abordará la cuestión de los problemas que tuvo al-Hakam II de Córdoba cuando intentó corregir la dirección de la alquibla de la Mezquita de Córdoba hacia La Meca con la construcción de la nueva macsura. El califa tuvo que ser disuadido por los alfaquíes de su corte para que se respetase la memoria de los conquistadores y de Abderramán I *al-Dajil* como fundador del templo cordobés.

Los citados conquistadores como Musa o Sidi Uqba tenían potestad para trazar una alquibla donde posteriormente se levantaría la mezquita ya que las fuentes señalan de forma constante que los conquistadores árabes estaban vinculados con los califas de Damasco e, incluso, con el Profeta o con compañeros de éste. Estos compañeros eran conocidos como *tabi'un* (Marín Niño, 1981: 8-15; Calvo Capilla, 2007: 153).

Otras fuentes donde se recoge el relato de la Mezquita de las Banderas de Algeciras son los textos los geógrafos al-Bakri, al-Udri, al-Idrisi e Ibn Idari (Calvo Capilla, 2007: 151). De este último destaca el *Kitab al-bayan al-Mughrib* (Ibn Idari, *al-Bayan...*, Levi-Provençal, trad., 1951), cuyos textos fueron utilizados por al-Himyari en el siglo XIV, donde se recogen relatos similares sobre la historia de Musa Ibn Nusayr.

En otras ciudades importantes de la Península Ibérica las fuentes árabes sitúan también algunos oratorios tempranos. Son los casos por ejemplo de Zaragoza y de Sevilla, dos ciudades muy significativas en la historia antigua de Hispania. Las primeras fundaciones musulmanas en estas dos ciudades están ligadas también a leyendas que involucran a los primeros conquistadores de al-Ándalus y a los *tabi'un*. Estos compañeros de personajes cercanos al Profeta, según Ibn al-Atir (m. 1233), fueron los responsables del trazado de la alquibla de Zaragoza (Calvo Capilla, 2007: 155; 2014: 34). Para el caso de la Mezquita Rubina de Sevilla, construida junto a una iglesia, habría que acudir a los relatos de Ibn Qutiya, de mediados del siglo X (Calvo Capilla, 2007: 160-161; 2014: 43).

Antes de pasar a la Mezquita de Córdoba y a detallar en qué fuentes aparecen los primeros testimonios y que se dice en ellas, es interesante observar que las fuentes árabes ofrecen los mismos problemas en cuanto a los datos sobre los primeros templos musulmanes tanto en Occidente como en el Oriente del Mediterráneo. La visión de conjunto que se obtiene al sumar lo que sucede en Oriente Próximo resulta esencial, no solamente en el contexto de las fuentes escritas, para contextualizar los hechos que se suceden paralelamente en ambas orillas del Mediterráneo. En el caso de Oriente Próximo las fuentes documentales escritas vuelven a mostrar una fecha muy alejada de los acontecimientos que se narran. Como apunta Collins (1991: 92-93): «Así, para gran parte de la historia del período de la dinastía Omeya (661-750), se ha tenido que recurrir a la gran historia del autor persa al-Tabari (839-922/3). Por valiosa que pueda ser su exposición de los sucesos de Siria, Egipto e Irak a comienzos del siglo VIII, se halla inevitablemente teñida de las percepciones y expectativas del período en el que escribía».

Desde los años setenta las investigaciones dedicadas al estudio del islam temprano en Oriente se han centrado en comprender la religiosidad islámica desde una visión aconfesional, como compendio religioso, cultural y civilizador que hereda las estructuras tradicionales y culturales preexistentes (Crone, Cook, 1977; Wansbrough, 1978; Hoyland, 2015). Muchas de las fuentes documentales de los siglos VII y VIII que aportan información muy valiosa para realizar un acercamiento a los inicios del islam no están en lengua árabe, sino que están escritas en numerosas lenguas presentes en la realidad cultural de Oriente Próximo. Estos documentos

narran historias paralelas, cambiantes, a veces contradictorias y heterogéneas, tal y como sucede para el caso de la Península Ibérica (Collins, 1991: 60).

Un ejemplo paradigmático que podría ayudar a ilustrar este panorama complejo es Juan Damasceno (m. 749) que escribió toda su obra en griego, la lengua culta del Imperio Romano de Oriente (Grabar, 1959: 44; Martínez Carrasco, 2015: 100). La obra de Juan Damasceno ha constituido un gran apoyo para la historiografía tradicional donde se justifican las conquistas del islam en un periodo tan temprano como la primera mitad del siglo VIII. En la etapa en la que vivió Juan Damasceno el islam parece estar lejos de estar consolidado como una ortodoxia con rasgos diferenciables del resto de comunidades religiosas que poblaban esta orilla del Mediterráneo (Martínez Carrasco, 2015: 105). De hecho, no parece claro que haga referencia expresa a una comunidad musulmana (Martínez Carrasco, 2015: 105) porque la palabra musulmán no aparece contenida en ningún texto del Damasceno (González Ferrín, 2013: 327). Lo que parece que Damasceno vincula a la religión de los *sarrakenou* como herejía podría hacer referencia a multitud de creencias como por ejemplo las de los nestorianos, los arrianos o de parte de las comunidades judías (Martínez Carrasco, 2015: 101) que él considera herejías del cristianismo, también en constante transformación. Sin embargo, en la época medieval la palabra sarracenos se asimiló como sinónimo de árabe o de musulmán y se olvidó la etimología del vocablo en griego que parece definir desde la Antigüedad a comunidades tribales y nómadas que habitaban en Egipto, el Sinaí o el Norte de la Península Arábiga (González Ferrín, 2013: 363). Así pues, la interpretación de las fuentes de los siglos VII y VIII parece haber partido de las lecturas medievales que ya se hicieron de dichas fuentes y de los enfrentamientos legendarios entre religiones que la memoria ha preservado como símbolo de lo que fue la cultura medieval. Por fortuna estos acontecimientos están siendo reinterpretados y valorados desde un punto de vista más plural y holístico, incluso para comprender qué pudo suceder en la Península Ibérica.

El fervor escatológico también está presente en las fuentes escritas del siglo VII, punto muy importante a tener en cuenta (Shoemaker, 2018: 124). Los inicios del islam están ligados a una forma de pensamiento religioso que tendrá su reflejo en cambios profundos que parecen afectar a muchas de las comunidades religiosas a partir del siglo VII (Shoemaker, 2010: 14-15); este hecho es interesante por el acompañamiento con respecto a estos cambios en las manifestaciones artísticas, lo cual se irá desgranando a lo largo de los próximos capítulos. Estos cambios religiosos, como bien plantearon Wansbrough (Mallat, 2016: 172) y posteriormente

Shoemaker (2018: 124), entre otros, están especialmente vinculados a la importancia que toma la historia de la salvación o el relato de la salvación del alma (Mallat, 2016: 172), donde el Islam inicial juega un papel muy importante en el espacio temporal previo a la fijación de la ortodoxia musulmana y de los textos coránicos, ya hacia el siglo IX. A partir del siglo IX se producirá un cambio que apunta a un ajuste de ciertos elementos literarios ligados a hechos del pasado remoto que se van adaptando a una nueva forma de vivir y experimentar la realidad religiosa (Segovia, 2012: 19). Así pues, el proceso de formación inicial de las liturgias medievales en el entorno del Mediterráneo es muy complejo y diverso, y curiosamente, como observaremos en el capítulo 10, la representación del templo como espacio de experimentación simbólica de la salvación se mantiene en el Imperio Romano de Oriente y, a nuestro parecer, en la arquitectura religiosa de al-Ándalus en época califal.

La fundación de los considerados primeros oratorios destinados al culto islámico en las regiones de Siria-Palestina o Egipto, bajo el mandato de la dinastía Omeya, también presentan características comunes a las que se recogen en las fuentes andalusíes. Los inicios constructivos de estos espacios también están envueltos en leyendas que los vinculan a la acción piadosa de personajes que la ortodoxia liga, posteriormente, a los inicios de la religión. No obstante, la veracidad de los escritos teniendo en cuenta el contexto en el que se recopilan, desde el poder y para su propia legitimidad, debe ser abordada con sumo cuidado. Los ejemplos más significativos de estos primeros templos islámicos podrían ser la Mezquita de Damasco o la Cúpula de la Roca. Sin embargo, las fuentes que recogen datos sobre estas construcciones también son muy posteriores a los hechos que narran (Grabar, 1959: 40). Los textos más tempranos que se conservan y que atribuyen a la labor de los califas Omeyas el edificio de la Cúpula de la Roca como primer santuario islámico datan de los siglos IX y X. Son los testimonios de al-Ya'qubi (Miquel, trad., 1967: 287), que estuvo al servicio de los califas de Bagdad, los de Eutiquio, un sacerdote melkita original de Alejandría, y los textos del historiador al-Tabari (Grabar, 1959: 35, 40).

Las fuentes documentales que narran los primeros acontecimientos sobre el edificio de la Mezquita de Córdoba relatan episodios paralelos a los relatos de las fundaciones de oratorios paradigmáticos como la Mezquita de Damasco, atribuida a los califas Omeyas orientales que

según la tradición eran antepasados directos de los Omeyas andalusíes. Las fuentes califales del siglo X alimentan la legitimación del pasado andalusí en la dinastía Omeya de Damasco de la que descienden los emires y califas de al-Ándalus. Las dos fuentes principales para este caso vuelven a ser muy tardías: el *Ajbar Maymu'a* (Lafuente Alcántara, trad., 1984) y *Fath al-Andalus* (Penelas Meléndez, trad., 2002).

Uno de los debates más intensos con respecto a los inicios de la Mezquita de Córdoba, y vinculado a la narración de la conquista armada de la Península Ibérica, tiene que ver con la existencia de una gran iglesia bajo los cimientos del primer oratorio que da lugar a la Mezquita de Córdoba. Una de las principales cuestiones es que los restos hallados bajo la sala de oraciones atribuida a Abderramán I han sacado a la luz estructuras correspondientes con la época visigoda, unos restos heterogéneos entre los cuales podría estar la Iglesia de San Vicente. Los datos que ofrecen las fuentes mencionadas, realmente, no permiten esclarecer si la iglesia mayor de Córdoba, que algunos autores como Ocaña o Levi-Proveçal identificaron con la mítica Iglesia visigoda de San Vicente y que posteriormente sobre ella se alzaría la aljama cordobesa (Arié, 1984: 425), fue compartida en un primer momento por cristianos y musulmanes (Calvo Capilla, 2007: 167). Las dos fuentes citadas parecen indicar, a lo sumo, que el primer oratorio musulmán estaría dentro del recinto episcopal de la ciudad de Córdoba.

Tanto en el *Ajbar Maymu'a* como en el *Fath al-Andalus* se pone de manifiesto la existencia de una iglesia grande, entendida como iglesia mayor que, cuando se produjeron una serie de altercados con el gobernador al-Sumayl hacia el año 748, parecía estar situada en el mismo espacio donde en época de recopilación de estas dos fuentes estaría ya la Mezquita de Córdoba (Calvo Capilla, 2007: 167; 2014: 51). Ocaña Jiménez (1942: 346-366) señala que antes de la llegada de Abderramán I, y posteriormente al 711, habría una iglesia en uso que se identificó con la Basílica visigoda de San Vicente. Calvo (2014: 51) establece que las fuentes no especifican que esta iglesia fuera un espacio islamizado, sino que los espacios de culto cristiano continuaban en uso en Córdoba cuarenta años después de la conquista.

También se planteó la posibilidad de que esta iglesia de San Vicente pudo haber sido compartida por cristianos y musulmanes en los primeros años de la conquista, hasta la llegada del primer emir Abderramán I. Este relato de reparto de estructuras anteriores donde se desarrollan los dos cultos es un hecho del que también se hacían eco las fuentes que describían

los primeros espacios de culto musulmán tanto en Damasco como en Jerusalén. Estos datos quedan recogidos en el *Bayan al-Mugrib* de Ibn Idari (Ibn Idari, *Bayan III*, Maíllo Salgado, trad., 1993). Parece ser que donde se encuentra la Mezquita de Damasco existió previamente la Basílica de San Juan Bautista que anteriormente había sido un templo dedicado al dios Júpiter (Flood, 2001: 225; 269). En el caso de Jerusalén, en algunos textos como los del patriarca Sofronio se ha interpretado que los primeros musulmanes rezaron en la explanada del Templo y que más tarde el califa Abd al-Malik mandó construir la Cúpula de la Roca (Shoemaker, 2010: 211).

Por otra parte, Ibn al-Hayyan (m. 1076) en su obra *Muqtabis* (Ibn al-Hayyan, *Muqtabis*, trad. García Gómez, 1954: 295-313) toma como fuente a al-Razi, del siglo X, para explicar que el trazado de la alquibla del primer oratorio de Córdoba fue un acto de los conquistadores (Calvo Capilla, 2014: 27). La autora indica que esta noticia podría vincularse a un aprovechamiento de ese primer oratorio de los conquistadores por parte del primer emir de al-Ándalus, Abderramán I para levantar la inicial sala de oraciones conocida como primera fase de la Mezquita de Córdoba (Calvo Capilla, 2007: 164-165).

Otra fuente anónima del siglo XIV, conocida como el *Dikr bilad al-Andalus* (Molina Martínez, trad., 1983: 123), recoge que Abderramán I compró el solar que ocupaba la iglesia para construir su oratorio (Arce-Sainz, 2015: 18). Hacia 1930 el arqueólogo Félix Hernández excavó la zona en la que podría haberse situado este edificio cristiano, pero no se encontraron estructuras determinantes que indicaran la existencia de una iglesia de las características casi míticas que se habían generado a partir del relato de las fuentes (Arce Sainz, 2015: 13-14). En la actualidad continúa abierto el debate al respecto de la existencia real de la basílica de San Vicente y cuáles serían las estructuras arqueológicas halladas bajo el perímetro de la Mezquita de Córdoba que puedan corresponderse con la misma (Marfil Ruiz, 2001: 117-141; Caballero Zoreda, 2009: 15-58; Arce-Sainz, 2015: 11-44).

La mayor parte de las fuentes escritas que se han mencionado son las que contienen las noticias más relevantes sobre la fundación de mezquitas en al-Ándalus por los primeros conquistadores y con la llegada de Abderramán I y sus sucesores (Calvo Capilla, 2014: 63-74). La importancia de estos documentos reside en que fueron recogidos bajo el mandato de los

califas independientes de Córdoba, sobre todo Abderramán III y su hijo al-Hakam II. Por tanto, estas fuentes que narran acontecimientos del pasado omeya de la Península Ibérica están estrechamente ligadas al florecimiento cultural proyectado por los dos primeros califas en el que se ubica la realización de la macsura del siglo X. El plan de ejecución de la macsura es, en muchas ocasiones, la excusa perfecta para que los cronistas puedan hacer constantes referencias a la memoria de los primeros gobernadores y emires de al-Ándalus. Uno de los casos más interesantes es el de la orientación de la Mezquita de Córdoba, que se pone de manifiesto en las fuentes por el dato ya mencionado de que el califa al-Hakam II tuvo la intención de reorientar la alquibla trazada por los primeros conquistadores. Este hecho queda recogido en el citado *Kitab al-Bayan al-Mugrib* de Ibn Idari en el siglo XIV (Ibn Idari, *al-Bayan...*, Levi-Provençal, trad., 1951), y, además, ha permitido a las investigaciones poner este hecho en paralelo a lo que sucedió en la fundación de la Mezquita de Cairuán.

Resulta importante abrir aquí un breve paréntesis para completar lo que se ha señalado con anterioridad en referencia al tema de la orientación de los primeros oratorios andalusíes. Este ha sido un aspecto de gran trascendencia historiográfica y que en el caso de la ampliación de al-Hakam II las fuentes se hicieron eco de la problemática. Las fundaciones piadosas que dan inicio en la tradición islámica a la construcción de una mezquita están íntimamente relacionadas con la traza de la alquibla y de la orientación, algo que estudiaron en profundidad el dr. Samsó Moya (1990: 60 y ss.) y la dra. Rius Piniès (2000). Es muy interesante que la mayor parte de los tratados árabes que se han preocupado por la orientación de la alquibla hayan sido una producción del islam occidental magrebí, andalusí y del ámbito bereber (Rius Piniès, 2000: 48). El *Kitab al-Qibla*, de autor anónimo, parece corresponderse con este contexto (Rius Piniès, 2000: 48).

Si bien son importantes las comparativas con otras zonas del Mediterráneo como Siria o Egipto, donde la fundación de los conquistadores es el primer paso hacia la construcción de las primeras mezquitas, en el caso andalusí es obligado volver la mirada hacia el relato de la traza de la alquibla de la Mezquita de Cairuán por Sidi Uqba en Ifriqiya (Túnez). Como bien apunta Rius (2000: 19), la mayor parte de las investigaciones buscaban que la totalidad de las mezquitas estuvieran orientadas a La Meca, lo cual queda recogido en un texto del historiador al-Bujari, del siglo X, donde pone de manifiesto la leyenda de que cuando la primera comunidad islámica

(*umma*) tuvo noticia de que Mahoma se dirigía a la *Kaaba* todos giraron su rostro y dirigieron sus plegarias hacia La Meca (Rius Piniès, 2000: 73). A partir de este momento la tradición ortodoxa vinculará la Mezquita Sagrada que aparece en los textos coránicos con la *Kaaba* en La Meca. Sin embargo, hoy día no existe acuerdo sobre a qué se refieren los textos coránicos con la Mezquita Sagrada, o Inviolable, y si ésta se corresponde con La Meca, con Medina o con Jerusalén (Shoemaker, 2010: 227-229).

También es interesante mencionar, sin profundizar demasiado en ello, aunque permite conectar con el siguiente párrafo, que las últimas investigaciones llevadas a cabo por D. King (2018: 33-111) esclarecen que la orientación de la alquibla de la Mezquita de Córdoba estaría vinculada al trazado de la antigua ciudad romana (King, 2018: 34-35). El autor determina que se debe tener en cuenta que la orientación de la alquibla, en cualquier caso, no toma la dirección de La Meca, sino de la alineación astronómica de la Kaaba (King, 2018: 34):

Thus the answer to the Córdoba question lies firstly in Roman Corduba with the suburban street plan. Then the cardinally-aligned rectangular foundation of the Umayyad Mosque in Damascus, as well perhaps as the Prophet's Mosque in Medina (long destroyed in its original form), may have been in some way relevant. But more important is the orientation of the rectangular base of the Ka'ba in Mecca. It is far more complicated than the rough designations applied to the corners —Syrian, 'Irāqī, Yemeni, and "Western"— would suggest. The Ka'ba —once a simple enclosure the height of a man— is aligned with the rising-point of Canopus in one direction and the sun at the solstices —summer sunrise to winter sunset— in the perpendicular direction. Canopus, the brightest star in the Southern sky, is an indicator of South in Arabia; it is not visible at the latitude of Córdoba, but, happily, the sun is not lacking in the "cazuela de España". How to face a distant edifice that is astronomically aligned? Astronomical alignments are the answer. (King, 2018: 36).

La hipótesis que King defiende en su texto recoge que la mayor parte de las mezquitas antiguas tomaron orientaciones ligadas a antiguas tradiciones astronómicas que tienen que ver con los solsticios y la posición del sol en ciertos momentos del año (King, 2018: 36-37). No obstante, a partir del siglo IX, surgió un movimiento intelectual entre los pensadores andalusíes donde se intentaron justificar, mediante una geografía sagrada, el por qué de las orientaciones dispares de las primeras mezquitas:

Of particular interest is the statement of the 9th-century Qurṭubī legal scholar Abū ‘Ubayda al-Laythī, nicknamed Ṣāhib al-qibla, “the man who knows all about the qibla”. He is reported to have said, whilst standing in front of the NW Wall of the Ka‘ba, facing the rising of Canopus: “this is the qibla of al-Andalus”. This is perhaps the ultimate justification for the orientation of the Córdoba Mosque, appropriately toward the Ka‘ba, not toward the town of Mecca. (King, 2018: 36-37).

En la ampliación de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba la dirección de la alquibla fue uno de los temas trascendentales que preocupó tanto al califa como a sus diseñadores. Son varios los autores que hacen referencia a este asunto: Ibn Idari en el siglo XIV expone que al-Hakam II ordenó que los hombres de ciencia disponibles en Córdoba ajustaran el trazado de la nueva ampliación (Abad Castro, 2009: 10); por otra parte, en un texto de Ibn Baskuwāl (m. 1183) que había recogido al-Maqqari en su *Historia de las dinastías musulmanas en España* en el siglo XVII se recoge que estos hombres de ciencia (arquitectos, ulemas, astrónomos y matemáticos) entablaron una disputa por la nueva orientación del muro de alquibla resultante de la ampliación. Parece ser que algunos de ellos preferían corregir la alquibla y orientarla del mismo modo que había hecho el primer califa Abderramán III en la Mezquita de Medina Azahara (Abad Castro, 2009: 27). Sin embargo, un alfaquí conocido como Abu Ibrahim hubo de convencer al califa al-Hakam II de que la tradicional orientación hacia el sur de la Mezquita de Córdoba debía mantenerse en recuerdo de la costumbre iniciada por los primeros conquistadores y emires de al-Ándalus (Abad Castro, 2009: 27). Así pues, la dirección original del muro de alquibla se mantiene hasta hoy día.

En cuanto a la sucesión de los trabajos de ampliación en la Mezquita de Córdoba en el siglo X es Ibn Idari en su texto del *Bayan al-Mugrib* en el siglo XIV quien aporta la mayor parte de los datos (Abad Castro, 2009: 10; Momplet Míguez, 2012: 237). Según Ibn Idari, que hace referencia a un texto del propio califa al-Hakam II, las obras debieron iniciarse en el año 961 y ser finalizadas en el 965 cuando se terminó la cúpula del *mihrab* (Ibn Idari, *al-Bayan...*, vol. II, trad. Dozy, 1849-1851: 249). Los acontecimientos más importantes que Ibn Idari señala en sus textos, de acuerdo con Momplet (Momplet Míguez, 2012: 238-239) son la aceptación del proyecto de ampliación hacia el año 961, la finalización de la cúpula del *mihrab* en 965, así como los inicios de los trabajos de los *musivaras* en la fachada del muro de alquibla y la fecha de 966 para la finalización de la *macsura*. Se conserva una placa de mármol con una inscripción

conmemorativa descontextualizada por el momento y que señala la finalización de alguna parte de la obra en los años 968-969 (Abad Castro, 2009: 16-17). Ibn Idari también describe el nuevo mimbar, que al-Hakam II mandó colocar en la macsura hacia el año 976 (Momplet Míguez, 2012: 239). Una noticia que ofrece Ibn Idari en *al-Bayan al-Mugrib* y que ha sido trascendental en el análisis historiográfico y artístico de la nueva macsura califal es la mención de un maestro musivara bizantino enviado por el emperador Nicéforo Focas para realizar los mosaicos de la macsura (Momplet Míguez, 2012: 246).

Otros autores árabes que hacen referencia a las obras de la macsura de al-Hakam II son Ibn al-Hayyan, que en *al-Muqtabis* (siglo XI) citando la obra de al-Razi hace referencia a la construcción del pasillo del *sabat* (Ibn Idari, *Al-Bayan...*, vol. II, trad. Dozy, 1849-1851: 249). También recoge una descripción del cronista del siglo X Ibn al-Nazzan que ofrece información sobre las obras de la Capilla del Lucernario, espacio donde estaría situado el anterior *mihrab* de Abderramán II (Abad Castro, 2009: 17).

El geógrafo magrebí al-Idrisi (m. 1166) también ofrece en su texto sobre la *Descripción de África y de España* algunos datos interesantes con respecto a los mosaicos de la nueva macsura y los describe como de colores con un baño de vidrio (al-Idrisi, *Description de l'Afrique...*, 1866: 258-259). Con anterioridad al texto de Ibn Idari, al-Idrisi ya menciona que en la macsura de al-Hakam II los mosaicos fueron realizados «por maestros musulmanes y rumies» o bizantinos (Calvo Capilla, 2014: 93). También señala la presencia de un cerramiento de madera que protegía la macsura del resto de la mezquita y que estaba decorada con tallas (Abad Castro, 2009: 14). A este respecto sobre las tallas de madera también hace alusión al-Himyari, a finales del siglo XIII, en el diccionario geográfico conocido como *Kitāb al-Rawḍ al-miʿtār fī khabar al-aḳṭār* (Nieto Cumplido, 1998: 244).

Como se puede observar, los cronistas árabes que proporcionan la información esencial para la constitución de la macsura y cómo se llevaron a cabo los trabajos de ampliación bajo la supervisión del califa al-Hakam II también son tardías. La información más completa que se ha conservado sobre la construcción de la macsura del siglo X se encuentra recogida en los textos de Ibn Idari en el siglo XIV y las referencias a fuentes anteriores que hace el propio cronista no se han podido conocer. Así pues, podría pensarse que las descripciones de los autores citados podrían encontrarse sesgadas y responder a cuestiones de su propio contexto cultural, pero quizá

no tanto a los hechos reales que pudieron desarrollarse en el siglo X. De tal modo que en el presente estudio se ha acudido a otro tipo de fuentes, no árabes, y que pertenecen a un tiempo anterior. Estas fuentes, como se observará a continuación, centraron su atención en una serie de cuestiones iconográficas y simbólicas con respecto al espacio de culto a comienzos del siglo VI en el ambiente mediterráneo-oriental griego y siríaco. Resulta muy interesante comparar la información que aportan dichas fuentes con la constitución definitiva del templo o iglesia bizantina microcósmica, su liturgia, e incluir en este contexto a los primeros edificios islámicos. Teniendo en cuenta que esta forma de crear arquitectura se consolida en el siglo IX en el Imperio Romano de Oriente, parece también interesante observar los elementos comunes que aparecen en la macsura de al-Hakam II que recuerdan a estas nuevas peculiaridades estéticas y simbólicas.

Este es uno de los temas principales del presente estudio, atender a otro tipo de fuentes que de forma indirecta muestran o contextualizan la concepción de la macsura de al-Hakam II en un ambiente muy vinculado a lo que se había desarrollado artística y estéticamente en la concepción del templo bizantino. Existe la posibilidad de que los primeros edificios islámicos y la propia macsura se puedan leer como la definitiva abstracción de la idea de la divinidad en un sentido neoplatónico. Esto permitiría intuir que el arte islámico y su simbología puede comprenderse por medio de la lectura no tanto de las fuentes y crónicas árabes escritas o compiladas en un futuro sino a través de las fuentes anteriores, de la consolidación de los pensamientos teológicos reflejados en las mismas y a los que se atenderá a continuación, y como un paso más hacia la conceptualización de lo divino por medio de un lenguaje artístico conocido pero transformado en algo propio del arte islámico.

3.2.3. Fuentes esenciales para el presente estudio: el contexto religioso del siglo VI y el espacio de culto como microcosmos.

La macsura califal de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba, como se ha indicado, presenta numerosas conexiones con el lenguaje artístico de la Antigüedad Tardía (Dodds, 1992: 18-19; Ruiz Souza, 2001: 146). Este hecho no solamente se refleja en la reiteración de formas arquitectónicas similares, sino también en la incorporación de conceptos espirituales vinculados a la presencia de la cúpula, la constitución del *mihrab* y de los mensajes iconográficos de los

mosaicos. Estos aspectos se tratarán en profundidad en los capítulos 7, 8 y 9 respectivamente. Sin embargo, es necesario apuntar previamente que la arquitectura que se desarrolló a partir del siglo VI en adelante en el Imperio Romano de Oriente indica una concepción del espacio de culto como una representación del microcosmos (Grabar, 1967: 59), el espacio donde la divinidad habita y puede percibirse su presencia. En este contexto se observará que la cúpula adquiere un gran protagonismo. Ejemplo paradigmático de todo este proceso es la Basílica de Santa Sofía de Constantinopla, un espacio donde cada elemento que compone el edificio adquiere distintos niveles de significado simbólico. Esta nueva consideración del templo parece producirse como consecuencia de una serie de transformaciones tanto en el pensamiento teológico como en la reorganización interna de la Iglesia, vinculadas también a la nueva reestructuración del poder político imperial en época de Justiniano (Brown, 1989: 161), que permanecerán en la cultura visual mediterránea durante la Antigüedad Tardía y se prolongan hasta el siglo X en al-Ándalus.

Las fuentes sobre las que se apoya esta interpretación del templo y que se pretenden aplicar al significado de la macsura califal responden también a las nuevas necesidades teológicas de las comunidades religiosas del Mediterráneo desde el siglo V, con una gran relevancia de lo que sucede en el mundo siríaco y alejandrino (Brown, 1989: 170). Brown (1989: 170) expone una serie de «tormentas culturales y teológicas» que desestabilizaron a la iglesia oriental hacia el siglo VI producidas por un intento de Constantinopla de hacerse con el control doctrinal de la religiosidad del imperio (Brown, 1989: 173). Este hecho restaba protagonismo a sedes patriarcales como Antioquía o Alejandría.

Los siglos IV y V fueron una época de reflexiones teológicas sobre puntos doctrinales que desembocaron en los cuatro concilios ecuménicos más importantes de la historia del cristianismo antiguo (Briquel Chatonnet, Debié, 2017: 145). En estos concilios se pusieron de manifiesto las diferentes interpretaciones sobre la naturaleza de Cristo. También es la época de estructuración de las sedes patriarcales (Briquel Chatonnet, Debié, 2017: 145). En este contexto, los obispos tuvieron un papel esencial como defensores de la ortodoxia. El Concilio de Calcedonia del año 451 se concibe historiográficamente como uno de los puntos clave de inflexión, donde se proclamó la separación de la esencia humana de la esencia divina en la figura de Cristo (Brown, 1989: 173; Cameron, 1998: 23). Ante las decisiones tomadas en el concilio calcedonense se produjo una reacción del cristianismo monofisita, el cual consideraba la

naturaleza humana de Cristo como una única esencia compartida con la divinidad (Briquel Chatonnet, Debié, 2017: 152-153), de tal modo que siguiendo el ejemplo de Cristo el ser humano tenía la posibilidad de transformarse, conductual y espiritualmente, en la vida terrenal y alcanzar la salvación eterna (Brown, 1989: 173). El mensaje de la salvación presente en la literatura bíblica (Mallat, 1994: 166) y ligado también a la filosofía platónica como camino esencial para el alcance de la sabiduría constituye uno de los impulsos más importantes para la codificación del nuevo significado del templo bizantino. Este templo se convierte en una metáfora del camino hacia el Paraíso Celestial (Ousterhout, 2010: 225), lo cual se explicará en profundidad en el capítulo 10.

Con el acceso al poder del emperador Justiniano en el siglo VI el prestigio del emperador cobra importancia como garante de la paz ante las disputas religiosas entre los defensores de las decisiones de Calcedonia y los cristianos monofisitas (Brown, 1989: 176), además de otras escisiones condenadas como el nestorianismo o el arrianismo, que todavía seguían latentes. A pesar de su caracterización como contrario al pensamiento monofisita, no así su esposa Teodora que protegió a esta comunidad de creyentes (Briquel Chatonnet, Debié, 2017: 157), Justiniano era un gran conocedor de la literatura teológica griega, mucho más conceptual espiritualmente.

Según Brown (1989: 179) paulatinamente la imagen del emperador en el Imperio Romano Oriental cambió con respecto a la antigua concepción romana y su figura se transforma por medio de un ceremonial imponente donde se presenta como «emperador cristianísimo», tratando de crear una unidad religiosa imperial en la que tenían cabida diversas tradiciones (Brown, 1989: 179). Por medio de la propaganda y de grandes empresas artísticas como la reconstrucción de *Hagia Sofia*: combinó dos tradiciones: «la grandeza imperial romana en la que se inserta una tradición griega de pensamiento abstracto imbuida en la piedra y en las elevadas cúpulas» (Brown, 1989: 180).

No se debe olvidar que en este contexto se recuperaron muchos elementos simbólicos presentes en la literatura bíblica que hacen alusión al triunfo de la codificación de la Morada Divina. Tal y como recogen los relatos del Éxodo y del Libro de Reyes, tanto David como Salomón se consideraron los responsables de la construcción definitiva de la Morada de Dios, que habitaba en el Templo de Jerusalén, junto con el testigo del pacto: el Arca de la Alianza. Salomón, en el siglo VI, se convierte el soberano mítico con el que la mayor parte de los

monarcas del mediterráneo esperan identificarse (Ousterhout, 2010: 226). En textos como los de Eusebio, en el siglo IV, ya aparece recogida esta idea de Salomón como rey constructor o rey arquitecto vinculada a las nuevas empresas del emperador Constantino (Ousterhout, 2010: 226). No obstante, será en la época de Justiniano y a propósito de la construcción de Santa Sofía de Constantinopla como nuevo templo de los cielos cuando la identificación del soberano que apoya la construcción de este tipo de edificios con la labor de Salomón se exprese de forma explícita, por ejemplo, en los himnos litúrgicos (Cameron, 1976: 4283; Ousterhout, 2010: 242).

Puerta establece que la figura de Salomón como rey constructor también alcanza a la poesía árabe tradicional de época yahilí, es decir, preislámica o anterior al siglo VII, para definir la labor de algunos monarcas (Puerta Vélchez, 2018: 63).

Gracias a la permeabilidad que permitía el Imperio Romano Oriental a pesar de las decisiones ortodoxas defendidas en Calcedonia, la labor de los filósofos atenienses, las tradiciones paganas presentes en el cristianismo griego y siríaco y su extensión hacia el mundo zoroástrico persa y en la propia corte de Constantinopla, así como la recuperación de la trascendentalidad de lo divino propia de las leyendas judías constituyen una serie de factores convergentes que fueron generando una serie de cambios en la forma de concebir lo sobrenatural (Brown, 1989: 200-216). En este sentido, tanto Brown (1989: 216) como Grabar (1967: 54-59) opinan que a mediados del siglo VI la conceptualización de lo divino necesitaba tener una presencia física permanente en las ciudades declaradas como cristianas, un espacio que representara la unión de lo terrenal con lo celestial mediante una articulación armónica en el corazón de la ciudad.

Como se ha indicado, los obispos y patriarcas rescataron algunas ciudades antiguas importantes que para el emperador debían ser protegidas como ampliación de su propio poder (Chatonnet, Debiè, 2017: 145). De modo que se pudo haber ido conformando una red de favores entre la capital y las provincias con un alto grado de libertad en la forma de expresar la religiosidad cristiana. Esta libertad expresiva en el entorno urbano también bebe de la devoción popular a los santos y a la conservación de las reliquias, iniciada desde la época del emperador Constantino, que promovían la consideración de una cultura religiosa total. A partir del siglo VII en adelante, Brown (1989: 222) señala que el ser humano quedaba definido por su religión y su

pertenencia a una comunidad de creyentes, lo cual podría explicar la necesidad de generar un espacio de culto urbano, siguiendo la idea de Ciudad Ideal de Platón (Roitman, 2016: 24), que permitiera una liturgia donde el humano en la vida terrenal pudiera sentir emocionalmente la presencia de la divinidad en su abstracción y experimentar espiritualmente el camino hacia la salvación, una idea presente en la literatura veterotestamentaria. En este contexto, existe una gran diferencia entre dos ejemplos arquitectónicos paradigmáticos: el Santo Sepulcro, que indudablemente para el creyente es el testigo directo de la muerte y resurrección de Cristo gracias a la conservación de las reliquias, y la construcción de Santa Sofía, una gran arquitectura en el centro de la ciudad que metafóricamente se convierte en la Casa de lo Sagrado y las reliquias físicas quedan en un segundo plano (Ousterhout, 2010: 243). La importancia de la corporeidad sagrada residirá, ahora, en la acción performativa del propio templo y del uso de los materiales para generar ciertos efectos trascendentales (Cox Miller, 2009: 16-7; 20).

La conceptualización, abstracción y definición misteriosa de lo divino estaba presente en la cultura judía (Roitman, 2016: 17), como se observará a continuación, además de ser dos características esenciales del neoplatonismo alejandrino. Ambas corrientes fueron asumidas por el cristianismo sirio y la imagen de la divinidad con atributos humanos pierde el interés que había tenido anteriormente (Grabar, 1967: 54). En este proceso de cambio teológico del siglo VI en adelante tomaron especial relevancia los cantos, los himnos y la expresión emocional (*pathos*) de los responsorios siríacos (Brown, 1989: 215). Podría decirse que uno de los principales mecanismos de comunicación espiritual del siglo VI pasa a ser la música gracias a la importancia que adquieren de los himnos devocionales (Brown, 1989: 215). Estos himnos son esenciales para la interpretación de los espacios arquitectónicos, pues desriben en términos metafóricos las funciones del propio templo. En cuanto al lenguaje visual, como se ha señalado brevemente, los símbolos de la divinidad, muy vinculados al martirio de Cristo como camino de salvación, adquieren especial relevancia, algo que se tratará con más profundidad en el capítulo 9. Por tanto, la consideración platónica de la espiritualidad cristiana va a estar muy presente en la nueva forma de concebir el espacio de culto en Oriente y el Norte de África.

No debe olvidarse, como bien apunta A. Grabar (1967: 54), que estos primeros templos bizantinos beben efectivamente de ideas teológicas orientales pero su estética o la forma de plasmar dichas ideas quedó determinada por formas de pensamiento muy concretas. En este caso

los grandes edificios promocionados por las instituciones imperiales reflejaban la unión entre el poder del emperador y el derecho divino, que es el que otorga dicho poder (Grabar, 1967: 54-55). Los elementos simbólicos que aluden al poder del monarca y su papel como promotor del edificio, del mismo modo que haría Salomón, están presentes por todo el templo. Ejemplo de ello podrían ser los anagramas de Justiniano y Tedora que cuajan la mayor parte de las líneas arquitectónicas de Santa Sofía de Constantinopla o la Iglesia de Santos Sergio y Baco, ambas en la antigua Constantinopla (Krautheimer, 2005: 266-267).

A continuación, merece prestar atención a cuáles son las bases espirituales en las que se fundamenta la concepción del templo bizantino como microcosmos (Grabar, 1967: 59), aunque se ahondará en ello en el capítulo 7. Según Grabar (Grabar, 1967: 54) se buscaba una aproximación a la idea más pura de Dios como fuente espiritual primordial. Por tanto, su representación con atributos humanos parece carecer del sentido que había tenido anteriormente. En segundo lugar, se busca representar la perpetuidad de la presencia divina mediante una arquitectura equilibrada, armoniosa y que tienda a la perfección de lo divino. Así pues, la estructura del edificio ha de ser simétrica y sin tensiones (Grabar, 1967: 59). La arquitectura del espacio de culto a partir del siglo VI en el Imperio Romano Oriental necesita lograr la representación de lo eterno, simbolizado por medio de la forma circular de la cúpula que parece hacer referencia a la totalidad y eternidad de un cosmos compuesto por Dios y sus fieles (Lehmann, 1945: 1-27; Grabar, 1967: 60). En consecuencia, los elementos que componen el espacio litúrgico bizantino buscan la conformación de un conjunto, un todo (Grabar, 1967: 60), donde estructura, espacios litúrgicos y decoración queden equilibrados en una sola cosa.

Derivado de lo anterior, también es esencial señalar que las necesidades litúrgicas derivadas de los cambios teológicos apuntados ejercen su influencia sobre la estructuración del templo. Los servicios celebrados en su interior necesitaban de una serie de espacios que complejizaban la estructura interna de los edificios. Uno de los factores más importantes que afectó a esta compartimentación del espacio interior del templo fue la consolidación definitiva del Misterio de la Eucaristía, como se observará en los textos de Máximo el Confesor a continuación. Grabar (1967: 72) y Krautheimer (2005: 345-347) explican el desarrollo de las salas laterales flanqueando el ábside por la necesidad de la preparación de las especies

eucarísticas con un ritual particular y su salida en procesión hacia el altar, ubicado en el centro del *chorus* y orientado al este (Grabar, 1967: 72). Esta solución absidial tripartita se mantendrá en diversas tipologías arquitectónicas de culto extendidas por toda la cuenca mediterránea, incluida la Península Ibérica entre los siglos VII a X. La macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba presenta este tipo de solución en el muro de alquibla, como se analizará en el capítulo 6.

La primera ocasión en la que se menciona el espacio de culto cupulado como microcosmos es, según McVey (1983: 91), en el Himno Siríaco de la Catedral de Edesa del siglo VI, conocido como *Sogitha*. Este texto siríaco contiene una serie de versos dedicados a la exaltación de la nueva construcción de la Catedral de Santa Sofía de Edesa en época de Justiniano, entre el 543-554 (McVey, 1983: 91), cuya morfología y estructura dejan muestra del nuevo significado que ha adquirido el lugar de culto en el siglo VI como representación de la unidad cosmológica divina. Este significado, explícito en el texto, se enfatiza en el propio himno gracias a la presencia de la cúpula (Guidetti, 2010: 349). Grabar (1947: 41-67) publicó un pionero artículo llamado *Le temoignage d'une hymn siriaque sur l'architecture de la cathedrale d'Edessa au VII siècle et sur la symbolique de l'edifice chrétien* donde efectivamente se recogen las características principales que se han abordado anteriormente, vinculadas a la filosofía neoplatónica y al camino que el fiel debe recorrer para alcanzar el Paraíso Celestial, y que cristalizan paulatinamente en la mayor parte de los templos cristianos orientales y occidentales.

Sin embargo, como apunta McVey (McVey, 1983: 96) esta concepción del templo como microcosmos era un tema frecuente en la literatura helenística griega, por lo que no es extraño que los autores cristianos del siglo VI, con la consolidación de Constantinopla como capital y la nueva consideración del mundo griego, incorporasen para las descripciones del templo cristiano este tipo de metáforas. Se podría deducir que la presencia del templo como microcosmos en la literatura responde a la constante preocupación contenida en la filosofía griega por la ordenación del mundo, la vida en sociedad y de las obligaciones de la comunidad de creyentes (González Ferrín, 2013: 145). En resumen, se mantiene el *topos* en literatura de la búsqueda de la ciudad ideal, que pasa a ser un género literario en sí mismo (González Ferrín, 2013: 145) que se transforma en lenguaje artístico. Del mismo modo que el misticismo judío del siglo II aparecerá reflejado, como se observará en el texto, en la visión del trono divino vacío (McVey, 1983: 96).

En nuestra opinión, resulta fundamental tener en cuenta este tipo de literatura himnica a la hora de analizar, tal y como se hará en los capítulos 7 y 8, los mensajes iconográficos de la macsura de al-Hakam II así como el papel cosmológico que ejerce la cúpula que precede al *mihrab* (Calvo Capilla, 2008: 98).

El Himno de Edessa (*Sogithia*) resulta sumamente interesante por diversas razones y en esencia, para este estudio, porque comienza con unos versos en los que se pone de manifiesto que lo que habita en el templo sagrado es la esencia de la divinidad, los misterios de dicha esencia y el plan de la salvación (Yarza Luaces, 1982: 37, trad.). Esta lectura está muy vinculada, y así se manifiesta en el propio texto, a la representación del antiguo Tabernáculo judío gracias a la descripción de Moisés revelada por Dios (Roitman, 2016: 39-40). Este episodio queda recogido en Éx. 25, 8-9. El Tabernáculo representaba de forma metafórica el espacio donde residía la divinidad entre su pueblo, pero no en forma antropomórfica como sucedía en los antiguos santuarios orientales (Roitman, 2016: 45). De este modo, la iglesia de Edesa simbolizaba el espacio en el que la divinidad se hacía presente, y habitaba, de forma simbólica (*Soghita*, Yarza Luaces, trad., 1982: 37):

- 1 ¡Oh, Tú, la Esencia que resides en el Templo Santo, donde de Ti procede la gloria por naturaleza!
¡Dame la gracia del Espíritu Santo para hablar del Templo de Edessa!
- 2 Bezaleel fue quien, instruido por Moisés, erigió el Tabernáculo para que sirviera de modelo.
Son Amidonius y Asaph y Addai quienes construyeron para Ti en Edessa el templo glorioso.
- 3 En verdad, en él han representado los misterios de tu Esencia y de tu Plan (de Salvación).

Más adelante, el himno siríaco de Edesa vincula directamente los mosaicos dorados a la representación de las estrellas del firmamento y describe de forma expresa la cúpula como «comparable al cielo de los cielos» (*Sogitha*, Yarza Luaces, trad., 1982: 37, trad.). A partir de esta primera mención a la cúpula el texto describe minuciosamente la estructura de la misma, poniendo de manifiesto la delicadeza armónica de la arquitectura. La cúpula, como cielo, reposa sobre cuatro arcos que el texto describe como las cuatro partes del mundo (*Sogitha*, Yarza Luaces, trad., 1982: 37):

Su elevada cúpula es comparable al cielo de los cielos.

Es como un casco, y su parte superior reposa sólidamente en la inferior.
Sus arcos, anchos y espléndidos, representan las cuatro partes del mundo.
Por otra parte, debido a la variedad de los colores, reúnen en sí al arco glorioso de las nubes.
Otros arcos lo rodean, como si fueran salientes rocosos que coronan la cima de una montaña.
Es sobre ellos, y en ellos y por ellos que la cubierta entera junta con los arcos.

Schibille apunta también a que esta nueva concepción del espacio de culto al servicio de una experiencia estética concreta se consigue por medio de un uso específico en términos físicos y espirituales de la luz y de los materiales (Schibille, 2014: 2), en lo cual se profundizará en el capítulo 10 tomando como objeto de estudio la macsura de al-Hakam II. En el propio texto se puede encontrar este aspecto, que entronca con la concepción de una divinidad abstracta cuya corporeidad tiene que ver con la utilización de materiales de tal perfección que se comparan a «la Imagen no hecha por la mano del hombre» (*Sogitha*, Yarza Luaces, trad., 1982: 37). Esta imagen parece referirse a la apariencia física de la divinidad con otras características que superan la similitud con lo meramente humano. Algunos materiales ricos como el mármol blanco pulido tienen la capacidad de absorber y reflejar la luz del sol, ligada a la potencia y a las características de lo divino. La luz como fenómeno físico y la utilización de materiales suntuosos ayudan a la generación de una emoción sensorial concreta de percepción de lo divino, sin necesidad de adquirir una representación expresa con forma humana o reconocibles a nivel figurativo (Schibille, 2014: 2).

Un punto importante que se menciona en el texto y que tiene relevancia en el presente estudio es la manifestación del uso consciente de elementos tripartitos o donde está presente el número tres como representación de la Santísima Trinidad. Como se observará en el capítulo 6 una gran parte de los edificios de culto cristiano a lo largo de la cuenca mediterránea construidos desde mediados del siglo VI presentan estructuras tripartitas de acceso al tramo presbiterial, en la solución de sus ábsides y también como acceso a la sala de oraciones, normalmente en la fachada principal. Además, resulta significativo que en la arquitectura de la ampliación de la macsura de al-Hakam II, como señalaba Dodds (1992: 21), se encuentre un fenómeno similar, concretamente en la articulación tripartita del muro de alquibla. El himno de Edesa reza lo siguiente (*Sogitha*, Yarza Luaces, trad., 1982: 37):

12 A cada lado posee una fachada idéntica, pues el tipo es el mismo en las tres.

Del mismo modo que una es la forma de la Santísima Trinidad.

13 Además, brilla en el coro una única luz, por las tres ventanas que allí se abren.
Anunciándonos el misterio de la Trinidad del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo.

14 Además, la luz de los tres lados entra por ventanas numerosas.

Por otra parte, el aspecto misterioso de los templos a partir del siglo VI gracias a la privatización del espacio interior también queda recogido en el texto del himno de Edesa. El carácter de misterio litúrgico se hace patente con las alusiones simbólicas a la Santísima Trinidad, fundamental en el entorno teológico mediterráneo, pero también con la acentuación de la propia eucaristía, es decir, la conceptualización del misterio de la salvación por medio del martirio cristológico. Esta salvación del alma, en clave de esfuerzo espiritual individual, parece ser el tema central sobre el que giran las preocupaciones espirituales de la comunidad de fieles, que se identifica con el sufrimiento humano de Cristo representado por medio de la elevación de la cruz (Schibille, 2014: 137) y que es necesario para acceder al mundo celestial. Sobre este aspecto el texto de Edesa describe cómo se organiza el centro del espacio de culto bajo la cúpula, el tramo presbiterial y el ábside. Se definen cada una de las funciones simbólicas que adoptan los elementos de mobiliario que toman protagonismo durante la celebración del ritual. Estos elementos conceptualizan cada una de las bases del pensamiento teológico cristiano, de la historia de la Iglesia y de aquellos que fueron testigos del martirio y resurrección de Cristo, como los apóstoles (*Sogitha*, Yarza Luaces, trad., 1982: 37):

En el centro se ha colocado un podio, a modo del Cenáculo de Sión.

Y debajo de él hay once columnas, como los once apóstoles que allí se habían reunido.

La columna situada detrás del podio representa, por su forma, el Gólgota.

Encima de ella se ha fijado una cruz luminosa, como Nuestro Señor entre los ladrones.

Más aún, se abren a ella cinco puertas, a la manera de las cinco vírgenes.

Y a través de éstas entran los fieles con gloria, como la legión espléndida de las Vírgenes (sabias).

Las diez columnas que sostienen el Querubín de su coro representan

los diez apóstoles que huyeron torpemente en el momento en que Nuestro Salvador fue crucificado.

La forma de los nueve peldaños colocados en el coro, así como el trono, representan el Trono de Cristo y
los nueve órdenes de ángeles.

Los últimos versos del Himno Siríaco de la Catedral de Edesa reafirman de nuevo el misterio de la salvación. La liturgia a partir del siglo VI, como se ha señalado, se convierte en un acto dramático y simbólico que los fieles parecían comprender de forma parcial (Binns, 2009: 68). La doble naturaleza divina y humana de Cristo defendida por la comunidad copta era considerada como un misterio en sí mismo, el misterio de la encarnación de Dios en un cuerpo humano por medio de la figura de María (Binns, 2009: 68). Por lo tanto, la comprensión de lo divino, que se manifiesta mediante su invisibilidad y sus atributos simbólicos, se muestra como el dificultoso camino hacia la Ciudad de Dios, la salvación del alma, el alcance de los cielos, que el fiel no puede comprender en términos humanos (Schibille, 2014: 137). Sin embargo, según la interpretación de Grabar (Grabar, 1967: 60) la iglesia de Edesa da un paso más e incluye el mundo terrenal en la concepción completa del microcosmos, donde los fieles también cumplen un papel esencial. En definitiva, el templo se codifica como un espacio de reunión donde compartir y cumplir con los sacramentos litúrgicos, que forman parte de las necesidades humanas en su pertenencia a una comunidad religiosa y que son de exigido cumplimiento para el alcance de la Salvación (*Sogitha*, Yarza Luaces, trad., 1982: 37):

Elevados son los misterios de este Templo en lo que concierne a los cielos y la tierra; en él se representa
"típicamente" la Sublime Trinidad, así como el Plan de Nuestro Salvador.

Los Apóstoles, que son sus cimientos en el Espíritu Santo y los profetas y mártires, se representan
típicamente en él.

Que su memoria pueda estar en lo alto, en los cielos, por la plegaria de la bendita Madre.
Que la sublime Trinidad, que ha dado la fuerza a los que lo han construido,
pueda guardarnos de todo mal y librarnos del dolor.

Esta breve exposición de las ideas principales contenidas en el Himno Siríaco de Edesa (siglo VI) es útil para comprobar si las formas de representación artística y simbólica gestadas a partir del siglo VI sirven para explicar parte del lenguaje simbólico contenido en la macsura de al-Hakam II. Las ideas plasmadas en este texto con respecto a la construcción del templo de culto a partir del siglo VI pueden ayudar a contextualizar y comprender mejor el sentido de la arquitectura islámica como parte del ambiente cultural de la Antigüedad Tardía y no solamente desde el punto de vista exclusivamente islámico. Ciertamente, como apuntaron Calvo (2014: 95) y también Guidetti (2010: 349), la literatura árabe que pudo influir de modo decisivo en la

concepción teológica y en el pensamiento islámico reflejado en el arte califal de al-Ándalus bebe del desarrollo anterior de estas corrientes filosóficas que circulaban por el Mediterráneo, incorporadas a la filosofía árabe clásica (Puerta Vélchez, 2018: 34 y ss).

Otras fuentes importantes del siglo VI y que vuelven a dejar constancia del espacio de culto cristiano concebido como microcosmos, o representación del firmamento mediante el uso de la cúpula, son los textos de Procopio de Cesarea, *De Aedificiis* (561) y de Pablo Silenciarario *Descripción de Santa Sofía* (563) con motivo de la reconstrucción de Santa Sofía de Constantinopla en época de gobierno del emperador Justiniano (532). También es importante mencionar el texto del *Kontakion*, el himno fundacional de Santa Sofía recitado en griego, donde se hacen referencias expresas a Justiniano como nuevo Salomón y la recuperación de la leyenda del Tabernáculo judío (Schibille, 2014: 37). En este texto, que contiene una estructura típica de la literatura himnica siríaca, se pone de manifiesto la identificación de Cristo y su sacrificio como camino hacia la sabiduría, traducida como alcance de la luz en el Paraíso Celestial (Schibille, 2014: 37-40). Sobre su contenido expreso se harán referencias en el capítulo 9.

El texto de Procopio de Cesarea presenta un carácter más técnico, y comienza con la información del nombre de los arquitectos (*mechanopoi*) de Santa Sofía de Constantinopla. Esto es importante porque tanto en el texto del Éxodo, como posteriormente en los himnos siríacos de Edesa y de Santa Sofía el nombre de Bezalel, el arquitecto del Tabernáculo judío, aparece expresamente (Roitman, 2016: 41). Por el contrario, el documento de Pablo Silenciarario ofrece datos de carácter trascendental y de significado simbólico. Ambos relatos convergen en diversos puntos que tienen mucho en común con el anterior texto del Himno Siríaco de la Catedral de Edesa. Uno de los temas centrales de ambos textos es la impresión que causó la construcción de la gran cúpula de media esfera, comparada con el firmamento en el relato del Silenciarario. Del mismo modo, Procopio de Cesarea expone que la cúpula parece extenderse sobre toda la superficie de la tierra. Define la estructura de la cúpula con la palabra *cielo* del cual surge la luz. La luz y la fuerza del sol en su reflejo sobre los materiales utilizados para la decoración en la cúpula también conforman una parte esencial de los textos de ambos autores. Procopio manifiesta que el dorado en la cúpula es fundamental para conseguir la belleza y la ostentación deseadas, además de representar simbólicamente la presencia de Dios por la potencia de la luz

(Schibille, 2014: 118). Del centro mismo de la cúpula bajaba la cadena dorada con una gran lámpara, algo que también destacarán las fuentes con respecto a la cúpula que antecede al *mihrab* de la macsura de al-Hakam II.

De una manera similar a lo que relata el texto de *Sogitha*, tanto Pablo Silenciaro como Procopio de Cesarea llaman la atención sobre la selección de materiales y la suntuosidad de los mismos. Este hecho también podría compararse con la riqueza de materiales que se describen en el texto bíblico de Éx. 26: 15; 26:32 con respecto al Tabernáculo (Roitman, 2016: 42-43) y que posteriormente aparecerán en la interpretación de la macsura del al-Hakam II como una joya decorada con piedras preciosas, símbolo del Paraíso (Silva Santacruz, 2011: 41), como se observará detenidamente en el capítulo 9.

Otro de los aspectos destacados en los dos relatos destinados a explicar la estructura de Santa Sofía de Constantinopla es la colocación de la cruz en el centro de la cúpula como símbolo de la salvación. También se manifiesta en el texto de Pablo Silenciaro que el centro del templo sirve para la conmemoración del martirio y del sacrificio que propicia la salvación. Además, la construcción puede llevarse a cabo gracias a la voluntad de Dios que guía la mano de los arquitectos, como también se destacaba en el Éx. 36-40 con la construcción del Tabernáculo judío (Roitman, 2016: 41). Procopio dice lo siguiente:

Siempre que se acude a esta iglesia para rezar, se comprende inmediatamente que este trabajo se ha realizado no por el poder o la habilidad humanas, sino por la influencia de Dios. Y así, la mente del visitante se eleva hacia Dios y flota en las alturas, pensando que Él no puede estar lejos, sino que debe amar el habitar en este lugar que Él mismo ha escogido. (Procopio de Cesarea, *De Aedificiis*, Cortés Arrese, trad., 1999: 37).

Además, Procopio en consonancia con las ideas de armonía que se han destacado anteriormente, manifiesta que todos los elementos arquitectónicos y ornamentales quedan suspendidos unos de otros en perfecto equilibrio llegando a compararlo como «un prado en plena floración» (Schibille, 2014: 14).

Resulta importante remarcar que la doctrina de la naturaleza cristológica que se había trazado en los concilios ecuménicos también se manifiesta de forma conciliadora en los textos de

Pablo Silenciaro al respecto de la iconografía de Santa Sofía de Constantinopla. La figura de Dios con atributos humanos sí se representó en esta construcción, además de la constante presencia de su atributo simbólico: la cruz. Sin embargo, el autor expone y recalca que dicha figura de apariencia humana contiene la esencia divina. Por tanto, cumplía con la concepción de las dos naturalezas en una sola: «Él es todavía Dios, aunque se haya vestido de la carne para librar de los pecados» (Yarza Luaces, 1982: 108). El Silenciaro indica que la figura de Cristo se acompaña también de una representación de la Virgen María, que desde el Concilio de Éfeso en 431 se consideraba *Theotokos* o Madre de Dios (Brown, 1989: 170) y que representa el inicio del ciclo de la salvación: «Además se ha pintado a la madre de Cristo, el vaso de eterna vida, cuya matriz acogió a su mismo Creador» (Yarza Luaces, 1982: 108).

En la interpretación de la simbología de Santa Sofía también se hace mención en el Silenciaro de la presencia de atributos que sostienen al rey celestial, que define como que abandonaron su trabajo y se convirtieron en sus seguidores: los Apóstoles. En el Himno Siríaco de Edesa las figuras de los apóstoles como garantes de la expansión de la fe también estaba presente. En breve paréntesis, los apóstoles actúan como testigos del inicio de una nueva fe, de un modo similar al papel que adquieren los citados *tabi'un* en la literatura árabe de conquista como compañeros o testigos de las acciones del Profeta Mahoma. Otro elemento importante es que queda expresamente registrado que el acceso del sacerdocio para la iniciación de la liturgia se realizaba por medio de tres puertas, pero no especifica el sentido trinitario como sí sucedía en el caso de Edesa.

Por último, ambos autores insisten en que la construcción del templo pudo llevarse a cabo gracias a la labor del emperador Justiniano y su esposa Teodora, como demuestran los nombres y anagramas grabados en muchas de las piezas que componen el espacio. De este modo se manifestaba la solidez de la casa imperial con la iglesia. El emperador remarcaba su papel como protector de la fe cristiana (Ousterhout, 2010: 247).

A mediados del siglo VII la concepción del espacio de culto tanto en el Mediterráneo Oriental como Occidental parece haberse estabilizado en los términos simbólicos explicados con anterioridad, lo cual se tratará en profundidad a lo largo del presente estudio. Así pues, es importante destacar que las fuentes escritas continúan manteniendo un significado del templo

destinado a la liturgia también en parámetros similares, pero donde se acentúa el carácter de misterio tanto del ritual como del espacio donde la divinidad se hace presente de forma simbólica y conceptual. En Oriente los templos van a tender a la centralización, mientras que en Occidente la estructura de planta basilical se mantiene, pero con una acentuación del espacio cupulado delante del tramo presbiterial. La función de este lugar interior es similar en ambos casos (Grabar, 1967: 72-73; Ousterhout, 2010: 227).

Uno de los textos que mejor parece ilustrar esta idea y la culminación del espacio de culto como lugar para que se produzca el misterio y la visualización del alcance metafórico del Paraíso es *Mystagogia* de Máximo el Confesor (580-662). Según von Balthassar (trad. Daley, 2003: 317) el pensamiento de Máximo el Confesor plasmado en su obra escrita tiene como finalidad destacar el simbolismo del Misterio Eucarístico en la liturgia dentro del templo, lo cual no podría haber sido posible sin la influencia del pensamiento neoplatónico y de los textos de Pseudo-Dionisio Areopagita (McVey, 1989: 119; Escobar Torres, 2018: 52). De hecho, la gran parte de su producción escrita fue concebida en Alejandría y Cartago (Escobar Torres, 2018: 25). En el texto de la *Mystagogia*, Máximo el Confesor plantea de forma expresa que el espacio de culto debe constituirse como el escenario donde se producirá el misterio que por medio de la transubstanciación culmina en la llegada simbólica al Paraíso Celestial, cuando se comprende el plan de Dios:

This is the great and hidden mystery. This is the blessed end, the goal, for whose sake everything was created. This was the divine purpose that lay before the beginning of all things. With this goal in mind, God called the natures of things into existence. This is the limit toward which providence and all the things it protects are moving, where creatures realize their reentry into God. This is the mystery spanning all the ages, revealing the supremely infinite and infinitely inconceivable plan of God, which exists in all its greatness before all the ages. For Christ's sake, or for the sake of the mystery of Christ, all the ages and all the beings they contain took their beginning and their end in Christ. For that synthesis was already conceived before all ages: the synthesis of limit and the unlimited, of measure and the unmeasurable, of circumscription and the uncircumscribed, of the Creator with the creature, of rest with movement—that synthesis which, in these last days, has become visible in Christ, bringing the plan of God to its fulfillment through itself. (von Balthassar, trad. Daley, 2003: 372).

Para Máximo el Confesor, muy influenciado por el pensamiento neoplatónico alejandrino, la liturgia constituye algo más que un símbolo. En palabras de Urs von Balthassar (von Balthassar, trad. Daley, 2003: 322) «The liturgy is, for Maximus, more than a mere symbol; it is, in modern terms, an opus operatum, an effective transformation of the world into transfigured, divinized existence». Estas ideas parecen haber sido influenciadas por la *Historia Eclesiástica* atribuida a Pseudo-Dionisio Areopagita (m. siglo VI) donde quedan contenidos los términos de la liturgia cósmica (von Balthassar, trad. Daley, 2003: 322; McVey, 1989: 96). Esta liturgia se basa, a ojos de Máximo el Confesor, en una forma de unión hipostática entre la celebración ritual y la realidad verdadera del mundo porque ambas se sostienen sobre las bases del camino de la salvación por medio del martirio de Cristo (von Balthassar, trad. Daley, 2003: 322). No obstante, se ha de tener en cuenta que en los textos de Máximo el Confesor no se describe un templo concreto como sí sucedía, por ejemplo, en el Himno de Edesa o en los textos de Procopio de Cesarea y Pablo Silenciaro. En este caso se utilizan términos generales para describir la liturgia cósmica como una aspiración del espacio donde se celebra el ritual que permite la comunión entre el fiel y Dios (McVey, 1989: 119).

A partir del siglo VII parece haberse consolidado definitivamente la celebración del Misterio de la Eucaristía como centro de la liturgia cristiana (Arnau Amo, 2014: 214), así como el Misterio de la Encarnación. Por tanto, la Virgen María se convierte en el agente propiciatorio de este ciclo de la Salvación representado en el interior del templo (Shoemaker, 2012). Para Máximo el Confesor el templo cristiano, en un sentido físico y terrenal, es la sagrada madre que acoge a los fieles los cuales aspiran a alcanzar la Jerusalén Celeste asumiendo el esfuerzo del martirio de Cristo (von Balthassar, trad. Daley, 2003: 321).

El recuerdo del martirio y el ciclo de la redención queda de este modo integrados simbólicamente en la estructura arquitectónica del templo y en la representación de Cristo por medio de la cruz, como se ha explicado anteriormente y se insistirá a lo largo del presente estudio. Según Máximo el Confesor es por medio de la Eucaristía celebrada en el interior del templo donde el camino hacia la Salvación se hace posible y así el lugar de culto se convierte en el espacio donde se puede entrar en comunión simbólica con Dios (von Balthassar, trad. Daley, 2003: 324-325). Esta comunión se produce gracias a la acción performativa del misterio por medio de la transubstanciación del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo y que permite

conectar el alma individual del fiel con el espíritu de Cristo (von Balthassar, trad. Daley, 2003: 325). Como se ha indicado, el templo está preparado arquitectónicamente para generar por medio de la luz la presencia física y trascendental de la divinidad, que habita entre su pueblo.

Los conceptos trascendentales con respecto al entendimiento de lo sagrado contenidos en *Mystagogia* constituyen una parte importante del capítulo 10 de la presente tesis doctoral. La macsura del califa al-Hakam II se presenta como un espacio performativo que puede leerse como experiencia estética y productora de emociones religiosas vinculadas a la acción del misterio litúrgico. Máximo el Confesor, en el texto mencionado, aporta claves esenciales para comprender cómo actúa la simbiosis entre mente y cuerpo, o naturaleza inteligible y sensible (Argárate, 1996: 35), en un complejo entramado de reacciones sensibles humanas que se producen en el interior del templo durante el acto litúrgico (von Balthassar, trad. Daley, 2003: 285). Esta forma de pensamiento se insiste, está estrechamente ligada a una manera de entender tanto el mundo sensible como metafísico desde una perspectiva filosófica cercana al neoplatonismo alejandrino (Escobar Torres, 2018: 52-58). La experiencia emocional ante la contemplación de la invisibilidad de la divinidad durante la celebración de la Eucaristía se reconoce como la activación de los *sentidos espirituales* (von Balthassar, 2003: 285-286). Estos mecanismos de percepción sensible parecen estar propiciados gracias a la acción de la estructura del templo, sus mensajes iconográficos y la concepción del mismo como hogar de una ceremonia simbólica donde se motiva la percepción de la divinidad (von Balthassar, trad. Daley, 2003: 286). Esta captación de lo divino parece acentuarse en el templo bizantino con la privatización del santuario por medio de la colocación de la pieza del iconostasio (Janeras, 1998: 6) o de los cancelos en la arquitectura visigoda. Los fieles, situados en la nave del edificio únicamente podían observar de forma parcial lo que sucedía en el espacio del presbiterio. Las puertas del iconostasio únicamente se abrían en el momento de la comunión, ofrecida por el diácono. Sin embargo, el proceso de preparación de las especies eucarísticas y de la transubstanciación como culminación de la presencia de la divinidad en el templo se producía en un espacio reservado a los oficiantes y a la representación política, los cuales eran los que tenían verdadero acceso al conocimiento completo de la divinidad. Como se observará, la macsura parece ser un espacio que cumple unas funciones muy similares en el contexto de la liturgia islámica, o ceremonial, en el al-Ándalus califal (Calvo Capilla, 2008: 90).

En este mismo sentido, como insistió Ruiz, la sensación de paso de la mezquita emiral a la califal debía de ser asombroso (Ruiz Souza, 2001: 441): ¿qué impresión emocional podría causar la macsura de al-Hakam II en el contexto de la Mezquita de Córdoba, un edificio “luminoso” que se abre en medio de la penumbra y destinado a acoger la celebración litúrgica y a la representación del poder? Tal vez los mecanismos de producción de sensaciones por medio de la experiencia estética de la luz (Schibille, 2014: 124), el brillo, la penumbra y las sombras, la cúpula como representación del cielo y del firmamento o el vacío que ofrece el *mihrab* en la macsura en su contexto arquitectónico (fig. 5) puedan ser explicados desde una perspectiva de simbiosis y trasvase desde los edificios de culto cristiano oriental y visigodo y su complejidad iniciada en el siglo VI.

Como se espera concluir, el proceso de formación del arte islámico parece ser la consecuencia de una serie de influencias, trasvases artísticos y elecciones propias ajustadas paulatinamente a las necesidades de la comunidad de fieles. La codificación del arte islámico de al-Ándalus parece depender de un contexto artístico muy concreto, amplio y variado, vinculado al pensamiento filosófico y teológico de la Antigüedad Tardía mediterránea, como se espera desvelar paulatinamente en las próximas páginas.



Fig. 5. Arco de acceso al *Mihrab* visto desde la nave oeste de la macsura.

4. LOS INICIOS DE LA MEZQUITA DE CÓRDOBA EN SUS ASPECTOS FORMALES Y ARTÍSTICOS.

Con el presente capítulo se inicia el primer recorrido por la historia de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba, construida hacia el año 961. El espacio de la macsura está subordinado a la sala de oración de la Mezquita de Córdoba. La aljama cordobesa hunde sus raíces en un proyecto constructivo atribuido al que pasaría a la posteridad como primer emir de al-Ándalus: Abderramán I. La razón de regresar a las primeras fases de construcción y ampliación de la Mezquita de Córdoba es la de destacar la consideración y respeto que los emires y califas de Córdoba mostraron ante la primera edificación atribuida a Abderramán I, tanto en la propia estética del edificio, concebido como una unidad, así como en acciones que conciernen a la tradición religiosa, como por ejemplo la orientación, que conserva su traza original (Ewert, 1995: 53).

En el capítulo anterior se han destacado los estudios de Rius, Samsó y King a este respecto. El asunto de la orientación ha preocupado mucho a la historiografía tradicional, ya que, se reitera, se han tratado de encontrar numerosas razones que pudieran explicar por qué la alquibla de la Mezquita de Córdoba presenta una orientación que no señala la dirección a La Meca. Cabe colegir que King (2018: 33-111) señala que la enigmática orientación de la Mezquita de Córdoba debe explicarse desde la lectura matemática y astronómica de los ejes principales del edificio (King, 2018: 81), así como de la adaptación de la estructura del edificio al trazado de la antigua *civitas* romana de Corduba (King, 2018: 52; Kennedy, 1985: 4). Sin embargo, lo fundamental de la orientación de la aljama cordobesa es que se ha mantenido su “inusual” orientación en las diferentes fases de ampliación. Posiblemente este hecho está vinculado a la permanencia de la memoria del pasado omeya en el discurso de legitimidad de los califas de Córdoba, en particular de Abderramán III y al-Hakam II (Calvo, 2007: 168-169). Todos los soberanos de al-Ándalus, desde Abderramán I al que se atribuye la primera traza de la alquibla del edificio, dejaron su propia impronta en la Mezquita de Córdoba y, a su vez, mantenían el recuerdo de sus antepasados, como bien se puede apreciar en la colocación en el *mihrab* de al-Hakam II de las columnas del antiguo *mihrab* de su predecesor, Abderramán II (Dodds, 1992: 22).

Antes de comenzar con la descripción del edificio en sus primeras etapas, se ha de recordar parte de lo que se ha explicado anteriormente con respecto a las fuentes escritas, donde se recogen episodios y anécdotas que están supeditados a la primera fundación de la Mezquita de Córdoba. Las fuentes árabes citadas en el capítulo anterior, concretamente el *Fath al-Ándalus*, *Ajbar al May'mua* o los relatos de al-Maqqari, que como se apuntaba pertenecen a finales del siglo IX y el siglo X, aluden de manera constante a la construcción de oratorios para el rezo musulmán en la Península Ibérica a comienzos del siglo VIII, anteriores a la llegada de Abderramán I y subordinados a la labor de los conquistadores (Calvo Capilla, 2007: 146-148). Ejemplo de ello son las menciones a la Mezquita de las Banderas de Algeciras, a la Mezquita Rubina de Sevilla o a la de la Crucifixión de Córdoba (Calvo Capilla, 2007: 148-166). La Mezquita de Córdoba, en sus primeros estadios, también hunde sus raíces en la tradición religiosa dictada por las fuentes, tal y como indicó en *Muqtabis* Ibn al-Hayyan citando a al-Razi y que vincula los restos más antiguos del oratorio cordobés a construcciones de los primeros gobernadores de al-Ándalus (Calvo Capilla, 2007: 168):

Dijo al-Razi: El emir 'Abd al-Rahman II b. al-akam amplió (zada) la mezquita aljama de Córdoba, siendo el primer emir de los Banu Marwan que hizo esta clase de obras. Su ampliación era visible en la dirección de la alquibla para quien entrase en ella, patente entre lo que queda de la primera construcción de su bisabuelo 'Abd al-Ramn ibn Mu'wiya, el primer emir emigrado a al-Andalus, sobre los cimientos de los árabes conquistadores de la Península, que fundaron esta mezquita bendita (Ibn Hayyan, *al-Muqtabis II*, Makki, Corriente, trads., 2001: 173).

A través de este relato se pueden hallar paralelismos con las tradiciones que envuelven la proyección de algunas construcciones islámicas orientales, como la Mezquita de Damasco y la construcción de su estructura por parte de los soberanos Omeyas orientales, de los cuáles descienden los Omeyas de Córdoba, sobre la basílica de San Juan Bautista (Flood, 2001: 2-4).

Anteriormente se ha podido observar que la mayor parte de los relatos conservados en árabe pertenecen a la época califal. En ellos, se atribuye la decisión de construir la Mezquita de Córdoba al propio emir Abderramán I, que había llegado a al-Ándalus tras el derrocamiento de los Omeyas en Damasco por parte de los Abasíes (Vallejo Triano, 2019: 166). Las primeras fuentes conservadas que dan noticia de la elección de Abderramán I para construir la mezquita

en el espacio en el que se encuentra son tardías: *Ajbar al-Maymu'a* y *Fath al-Andalus* (s. X). A pesar del valor incalculable de las fuentes mencionadas, los relatos que se recogen en dichos escritos, además de ser tardíos, hacen referencia a datos muy ambiguos que, por el momento, la arqueología no ha podido demostrar. Las interpretaciones con respecto al inicio de las obras del primer oratorio cordobés, a la luz de las fuentes árabes, son variadas.

En los relatos del *Ajbar al Maymu'a* y del *Fath al-Andalus* también aparecen datos de una gran iglesia o «kanisa kabira» (*Fath al-Andalus*, Penelas Meléndez, Molina Martínez, trads., 2002: 57), en árabe que se identificó con la Basílica de San Vicente. Esta iglesia a la que se refiere el texto se situaría en el corazón del recinto episcopal; empero, es muy posible que dicha expresión pueda hacer referencia a todo el conjunto episcopal visigodo (Calvo Capilla, 2007: 167).

Por último, existe otra tradición que indica que Abderramán I compró una parte de una iglesia y ese solar se utilizó para el primer oratorio que dará comienzo a la Mezquita de Córdoba. Nuevamente, es Ibn Idari quien recopiló un dato muy interesante que señala la existencia de una mezquita previa -del periodo de los conquistadores- que Abderramán I únicamente tuvo que ampliar:

Cuando 'Abd al-Rahman ibn Mu'wiya entró en al-Andalus y se instaló en Córdoba, decidió sobre el asunto de la mezquita para ampliarla y perfeccionarla; llamó a los cristianos de Córdoba y les pidió que le vendiesen la parte que tenían de la iglesia, compensándolos por el cambio para cumplir el pacto que habían suscrito y les concedió que construyesen las iglesias que habían sido destruidas en los tiempos de la conquista; salieron, pues, de su parte y ésta se añadió a la mezquita. (Ibn Idari, *Bayan...*, II, fol. 245, Maíllo Salgado, trad., 1993: 15).

Esta breve introducción en referencia a las tradiciones religiosas que se recogieron en las fuentes escritas, se insiste, en primer lugar, en que sirve para determinar que son muy tardías. En segundo lugar, y más determinante, su relato, como bien indica Segovia (2006: 196) parece estar basado en la señalización de hechos puntuales muy significativos vinculados a la concepción del tiempo sagrado en el contexto de las culturas semíticas (Segovia, 2006: 196). A este respecto, el tiempo en el islam es concebido como un constante cumplimiento de las actividades piadosas que emergen de la obediencia a Dios (Segovia, 2006: 196), de tal modo que las referencias en los relatos a la acción de los *Tabi'un*, del papel de los conquistadores y los procesos de legitimación

de los primeros gobernantes musulmanes son fruto de una lectura del tiempo hecha desde la tradición religiosa. La fiabilidad como documento histórico de estas fuentes documentales en árabe, los citados *futuh*, es relativamente significativa, siendo posiblemente más importante su valor como género literario.

Sin embargo, estas fuentes se han tomado como veraces y han marcado la historiografía de las distintas fases de construcción y ampliación de la Mezquita de Córdoba en su configuración como oratorio de culto musulmán. De tal modo que la arquitectura de mezquita, en general, y la del templo cordobés en particular, se ha explicado desde la perspectiva de la tradición religiosa y desde su aislamiento con respecto al tiempo en el surge: el de la Antigüedad Tardía. Las fuentes escritas cumplen un papel esencial como elemento de legitimación del poder del momento, pero no resultan demasiado útiles, a nuestro juicio, para establecer unos inicios del arte islámico en al-Ándalus. Por lo tanto, definir cuáles son los elementos arquitectónicos y los motivos artísticos que constituyen el arte islámico de al-Ándalus por medio de la lectura de las fuentes árabes del siglo X, con todo su lenguaje de legitimación político-religiosa, resulta muy difícil. Sí resulta posible una lectura arqueológica y desde el punto de vista artístico que permita un acercamiento a los inicios de la religión islámica por medio de los restos que se han conservado. Si bien es cierto que los edificios tempranos vinculados al culto musulmán han sido muy modificados, todavía conservan elementos muy útiles y elocuentes que permiten establecer múltiples canales desde los que comprender la consolidación del arte islámico en la Península Ibérica en su contexto múltiple.

4.1. Los inicios de la Mezquita de Córdoba en el oratorio de Abderramán I.

La construcción atribuida a Abderramán I, y que se conoce actualmente como la primera fase de la Mezquita de Córdoba, comienza a construirse a partir del 785 (Calvo Capilla, 2007: 169). Presentaba una estructura en planta (fig. 6) compuesta por una sala de oración dividida en once naves precedida de un atrio porticado (Pérez Higuera, 2001: 372). En muchas ocasiones se ha relacionado la planta de la primera fase de la Mezquita de Córdoba con el modelo de las Mezquitas de al-Aqsa, Damasco y de Cairuán (Vallejo Triano, 2019: 140), de tal modo que la

primera mezquita de al-Ándalus quedó subordinada a la tradición arquitectónica de la dinastía Omeya. Sin embargo, la sala de oración de la primera fase del templo cordobés muestra algunas diferencias con respecto a la distribución de las naves de las mezquitas orientales, como la de Damasco. En la Mezquita de Damasco o la Mezquita de `Amr, en Egipto, dos de las mezquitas más tempranas conservadas en Oriente, las naves corren paralelas al muro de alquibla, mientras que en la de Córdoba las naves se disponen de forma perpendicular a dicho muro. Ewert (1996: 53) apunta a que la disposición de las once naves en Córdoba que se colocan de forma perpendicular a la alquibla es un recuerdo de la Mezquita al-Aqsa de Jerusalén, que Abderramán I copia para mantener viva la memoria de sus antepasados Omeyas de Damasco.



Fig. 6. Plano de la Mezquita de Córdoba realizado por L. Torres Balbás.

Por otra parte, como bien señaló Dodds (1992: 13) y se desea profundizar a lo largo de este epígrafe, la Mezquita de Córdoba presenta muchas particularidades arquitectónicas que permiten establecer una comparación con edificios conservados en el paisaje monumental romano del Mediterráneo y, singularmente, hispanorromano (Christys, 2018: 381). Se ha indicado que el oratorio de Abderramán I se componía de una sala de oración precedida de un patio porticado en tres de sus lados, una disposición que se había generalizado desde la construcción de las primeras basílicas monumentales de uso cristiano (Arnau Amo, 2014: 163), lo cual se expone a continuación

Las aulas basilicales que desde el siglo IV aparecen de forma constante a lo largo de la cuenca mediterránea presentan este tipo de planta (Krautheimer, 2005: 43-47; Barral i Altet, 2002: 22-24), con un eje marcado por la nave principal que conduce la mirada desde la entrada hasta el fondo del testero (ábside). La nave principal solía estar flanqueada por dos naves laterales, siendo la primera más ancha y alta que las otras dos (Grabar, 1995: 48). Si se superpone este mismo esquema a la estructura en planta de la Mezquita de Córdoba en sus primeros estadios, enseguida se pueden apreciar las similitudes a pesar de que el templo cordobés multiplica las naves laterales. Sin embargo, la nave principal continúa siendo más ancha que las demás (Almagro Gorbea, 2001: 333) y poseía un eje que conectaba la entrada a la sala de oración con el *mihrab*, en el muro sur (fig. 7). De este modo, la planta de la Mezquita de Córdoba parece desarrollar una variación de la planta basilical tardorromana generalizada en Occidente que mantiene el mismo eje longitudinal.

Si la mirada se traslada hacia Oriente, se podrá advertir que una de las mezquitas más paradigmáticas de los inicios del arte islámico, la de Damasco, presenta un aula de grandes dimensiones que marca también un eje longitudinal desde la entrada a la sala de oraciones hacia el *mihrab*. Solo que en este caso las naves laterales, se insiste, son paralelas al muro de alquibla y flanquean de forma perpendicular a la nave central (fig. 8).



Fig. 7. Nave principal de la sala de oración de Abderramán I.

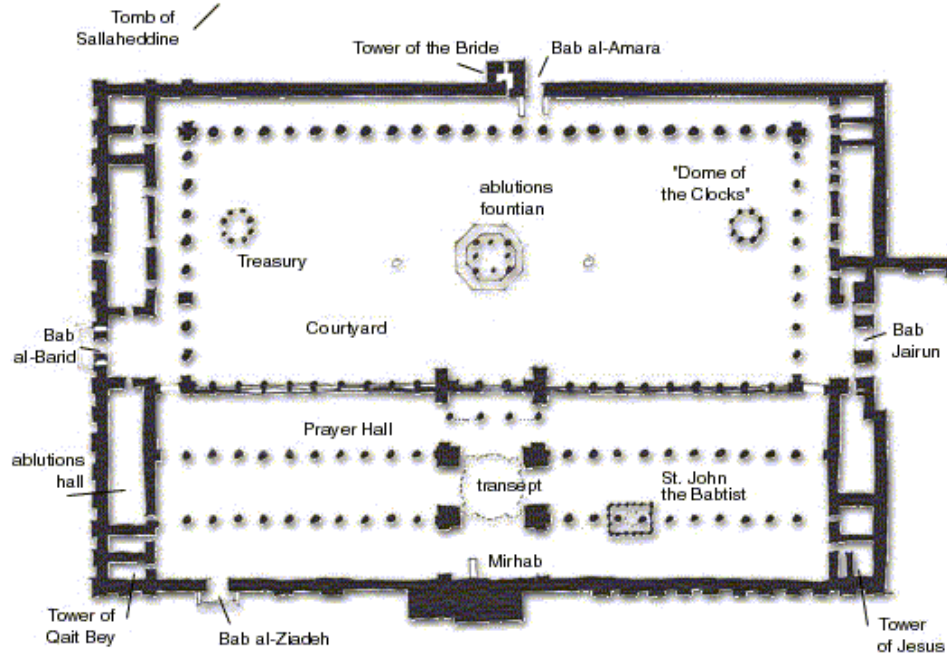


Fig. 8. Planta de la Mezquita de Damasco.



Fig. 9. Basílica de San Ambrosio de Milán.

Por otro lado, la construcción de un atrio que antecede a la sala de oraciones tampoco resulta demasiado novedosa en este periodo. La conjunción entre atrio como espacio de transición y sala de oración o lugar de reunión también era habitual en la arquitectura religiosa en las construcciones basilicales tardoantiguas, tanto en el ámbito mediterráneo como en el entorno peninsular (Arnau Amo, 2014: 163).

Existen numerosos ejemplos tempranos de arquitecturas destinadas al culto cristiano que combinan la planta basilical precedida de un atrio, como la Basílica de San Juan de Letrán o la primera Basílica de San Pedro del Vaticano, ambas del siglo IV. Un caso que todavía conserva esta estructura lo

constituye la Basílica de San Ambrosio de Milán, de finales del siglo IV (fig. 9). El acceso a la basílica está precedido de un patio porticado en tres de sus lados, abierto al espacio central al aire libre a través de arquerías de medio punto sostenidas por columnas. Este esquema alcanzará grandes cotas de magnificencia y se repite también en las construcciones constantinianas de los Santos Lugares. En estos casos, según apunta Ousterhout las proporciones y lenguaje formal del Templo de Salomón, contenidas en la literatura bíblica, constituyen el modelo ideal de edificio sagrado que se cristianiza en época constantiniana (Ousterhout, 2010: 224). Este tipo templo alargado deriva de las descripciones del Tabernáculo judío, que a su vez toma elementos de la arquitectura templaria egipcia (Roitman, 2016: 52). En todo caso se mantiene el atrio como lugar de transición y el *sancta sanctorum* se ubica en la parte opuesta al acceso principal.

La basílica del Santo Sepulcro en Jerusalén, comenzada en época del emperador Constantino (Avner, 2010: 36), presentaba también un atrio que conducía a la entrada de la basílica. Tras ésta, se desarrollaba otro patio porticado que servía como espacio de transición a la Rotonda de la Anástasis (Chueca Goitia, 2000: 210). También la Basílica de la Natividad en Belén participaba de esta misma estructura (Krautheimer, 2005: 310). Otro modelo de gran importancia, más tardío, es la Basílica de Santa Sofía de Constantinopla. Desde sus inicios en el siglo IV el proyecto basilical de Santa Sofía incorporó el atrio delantero, precedido de un propileo (Yerasimos, 2010: 45).

En el entorno hispano los ejemplos son mucho más dispersos y se conocen restos de posibles atrios que antecedieron al aula basilical. Las antiguas basílicas de Ampurias y de Son Peretó en Mallorca, del siglo V, parecen haber estado precedidas de un atrio, según muestran las excavaciones arqueológicas (De Palol Salellas, 1989: 1995).

La planta habitual de la arquitectura de mezquita parece derivar tipológicamente de la adopción de la basílica o del templo precedido de un atrio que se había generalizado a partir de la monumentalización de las basílicas desde la época del emperador Constantino, la cual se había consolidado como referente visual del espacio destinado al culto cristiano. No solamente el oratorio de Abderramán I podría vincularse a esta tipología. Las mezquitas orientales, como las citadas de Damasco (fig. 10) o la de `Amr en Egipto adoptaron la misma disposición en planta con un atrio porticado que precede a la sala de oración (Chueca Goitia, 2000: 201).

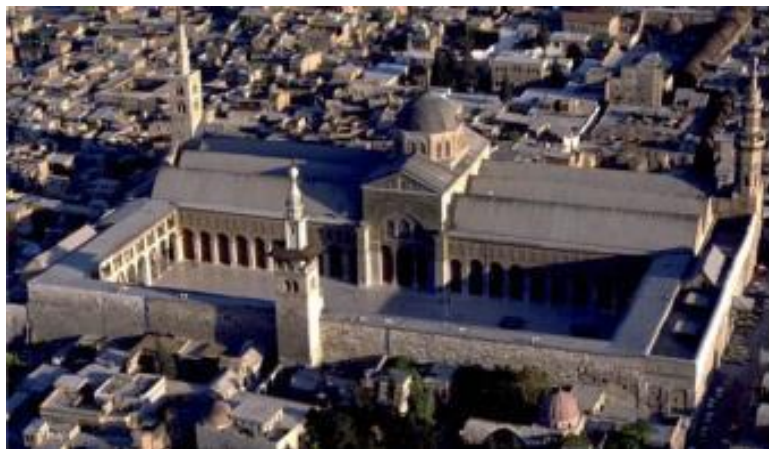


Fig. 10. Mezquita de Damasco.

El alzado del oratorio de Abderramán I llama la atención por la constante utilización de dobles arquerías apoyadas sobre columnas que se multiplican por toda la superficie del templo. Del alzado de la primera fase de la Mezquita de Córdoba se ha de destacar que fue respetado al máximo durante la construcción de la macsura de al-Hakam II, manteniendo la estructura de la doble arquería que caracteriza al edificio y también se incorporarán algunos elementos más complejos pero que reiteran la unidad estética y los referentes visuales del templo desde los inicios, como la combinación cromática de rojos y blancos.

En el oratorio de Abderramán I la utilización de dobles arquerías también se puso en relación, en un principio, con las desarrolladas en las estructuras de mezquita en Oriente Próximo, concretamente en la Mezquita de Damasco, en la Mezquita de Al-Aqsa y en el Palacio de Anjar (Barrucand, Bednorz, 1992: 41). Sin embargo, en el edificio cordobés la arquería resulta mucho más compleja que en los anteriores casos por la altura que desarrolla, lo cual requiere de dobles apoyos que aporten estabilidad al conjunto. Esta disposición de la doble arquería fue apuntada por Dodds (1992: 13) y también por Morales Martínez (1995: 45) como una característica estructural en sintonía con la arquitectura hispanorromana que se puede poner en relación con el ejemplo del Acueducto de los Milagros de Mérida (fig. 11). Esta comparativa ayuda a reafirmar el carácter hispanorromano del edificio emiral (Christys, 2008: 381). La solución constructiva de dobles arcos superpuestos (fig. 12) sostenidos en la parte superior por pilares cuadrados que apoyan sobre los capiteles hace que algunos investigadores han señalado

este esquema constructivo como “anticlásico” o “carnavalesco” (Dodds, 1992: 12-15). Esta calificación se debe a que las columnas, como partes más esbeltas, sostienen los elementos más pesados, los pilares con dobles arcos donde los de herradura de la parte inferior son más estrechos y actúan como tirantes para sostener la estructura (Barrucand, Bednorz, 1992: 42).



Fig. 11. Acueducto de los Milagros en Mérida.



Fig. 12. Dobles arquerías del oratorio de Abderramán I, Mezquita de Córdoba.

La arquería completa, se insiste, que se apoya sobre columnas y no sobre gruesos pilares parece que también era conocida con anterioridad, como se puede observar en varios ejemplos de la arquitectura mediterránea desde la época constantiniana. Algunos casos significativos son el Mausoleo de Santa Constanza (Roma, siglo IV), la Basílica de Santa Sabina (Roma, siglo V), las basílicas ravenenses del periodo justiniano y también en las mezquitas orientales como la de Damasco o al-Aqsa en Jerusalén. También en el ámbito hispano las basílicas solían desarrollar

este sistema de sustentación, como se muestra en la Basílica de Algezares (Murcia, siglo VI) o en San Juan de Baños (Palencia, siglo VII).

En segundo lugar, la morfología de los arcos también ha resultado un punto de gran interés en el análisis constructivo de la Mezquita de Córdoba, sobre todo por la incorporación del arco de herradura. Los arcos de herradura, durante mucho tiempo, han constituido una parte esencial del lenguaje arquitectónico islámico y de la estética andalusí en la Península Ibérica (Chueca Goitia, 1981: 77). Cuando en el siglo XIX se inician los primeros estudios sobre la arquitectura cristiana influenciada por la estética islámica, la llamada arquitectura mozárabe (Gómez Moreno, 1919), la presencia de arcos de herradura era una de las características principales (Cruz Villalón, 2009:19). El propio Gómez Moreno (1919: 19) reconocía que el arco de herradura estaba presente en la arquitectura visigoda pero también insiste en que su generalización de este arco se debe a la utilización del mismo en la arquitectura que llama musulmana:

Los caracteres de este arte nacional cristiano (el mozárabe) arraigan en lo visigodo y guardan paralelismo, según va dicho, con la evolución musulmana, de que evidentemente se aprehendieron formas típicas en una fase postrera, como también y antes se las incorporó asturianas; de modo que una tendencia de unificación parece animarle, con progresivo y hábil enriquecimiento. Así resulta que su arco típico, el de herradura, pasó de las oscilaciones godas a fijarse con mayor amplitud de rosca, descentramiento del trasdós, alfiz y dovelaje subradial, acusando su intradós algo de concavidades laterales; las jambas y columnas son monolíticas o poco menos; hay arcos doblados, arredrándose el inferior para aligerar su masa; también los hay gemelos, que suelen ser abocinados los de ventanas. (Gómez Moreno, 1919: 19).

Como se puede observar en la fig. 11, en el Acueducto de los Milagros de Mérida se aprecia un acercamiento a la forma del arco de herradura en los arcos que actúan como entibo o costilla, lo cual, técnicamente, ayuda a la estabilidad de la estructura coronada por un arco de medio punto peraltado de tradición arquitectónica romana. Existen otros ejemplos peninsulares que podrían hacer pensar que este tipo de arco de herradura se inicia en la tradición hispana. Uno de los ejemplos más antiguos que se conserva en el entorno mediterráneo se encuentra en Santa Eulalia de Bóveda, en Lugo, y se ha datado en el siglo IV (fig. 13). Es probable que esta tipología de arco fuera conocida en Oriente, ya que también se han hallado ejemplos de su

utilización en la Iglesia de San Jacobo de Nísibe, en la frontera turco-siria, del siglo VI (fig. 14). En el caso cordobés, el arco de herradura se combina con el arco de medio punto, más común en la arquitectura romana (Barrucand, Bednorz, 1992: 43).



Fig. 13. Mausoleo de Santa Eulalia de Bóveda.



Fig. 14. Interior del baptisterio de la Iglesia de San Jacobo de Nísibe.

El arco de herradura, asimilado desde la gramática arquitectónica del pasado hispano, pasará a formar parte esencial del lenguaje del arte islámico en al-Ándalus. La diferencia, como bien apunta Cruz (Cruz Villalón, 2009: 20), estriba en el que en la tradición tardoantigua hispana, entre los siglos IV al X, los arcos de herradura sólo sobrepasan un tercio del radio inferior del círculo de su traza, como muestran los arcos de las naves de San Juan de Baños (Palencia, siglo VII), de San Pedro de la Nave (Zamora), Santa María en Quintanilla de las Viñas (Burgos), etc., mientras que los arcos de herradura posteriores a la construcción de la Puerta de San Esteban (Cruz Villalón, 2009: 20) y de la macsura de al-Hakam II, ambas en la Mezquita de Córdoba, que influyen presumiblemente a la arquitectura llamada mozárabe, tienen el cierre del arco que se prolonga hasta la mitad del radio inferior y suelen quedar enmarcados por un alfiz (Chueca Goitia, 1981: 77). Otro de los detalles que apunta Cruz (Cruz Villalón, 2009: 20) es que el arco de herradura ciertamente se generaliza en la arquitectura visigoda, como se puede observar en los alzados de los ejemplos hispanos que se proponen en el capítulo 5, pero también

como solución para marcar el ábside ultrasemicircular de algunas basílicas como por ejemplo la Basílica de Bobastro (Málaga) o la Basílica de Cabeza de Griego (Segóbriga) entre otras.

El recorrido por el lenguaje formal con el que se inicia la Mezquita de Córdoba es para el presente estudio y comprender cómo se integra la macsura en este entremado. Sobre todo, la adopción y generalización del arco de herradura, que pervive en la arquitectura hispana desde la arquitectura hispanorromana y visigoda, lo hace gracias a su transformación como imagen visual del poder y de la legitimidad del arte del califato cordobés. Desde la construcción de la primera fase de Abderramán I de la Mezquita de Córdoba este tipo de arco se aprehende como un elemento iconográfico que llega a altas cotas de suntuosidad y presencia en la macsura de al-Hakam II. Es la forma elegida para señalar la puerta del *mihrab*, el tesoro y el *sabat* en el muro de alquibla, los tres enmarcados en un alfiz. Los tres arcos presentan una rica decoración de mosaicos con un despliegue iconográfico que alude, como se observará en el capítulo 9, a la legitimidad de los califas de Córdoba como señores del Occidente Islámico (Calvo Capilla, 2008: 93-95). Posteriormente, el arco de herradura enmarcado en un alfiz tendrá una intensa proyección en las construcciones peninsulares destinadas tanto para el culto cristiano como en la Iglesia de Santiago de Peñalba, Ponferrada, s. X, como como para el culto islámico. Ejemplo de ello es el oratorio de la Aljafería de Zaragoza, siglo XI.

Por otra parte, la situación del *mihrab* o nicho sagrado merece especial atención como uno de los elementos que ha suscitado más interés en el análisis de las mezquitas. Para la localización del *mihrab* del oratorio de Abderramán I se realizaron una serie de excavaciones bajo la actual cota de suelo del perímetro más antiguo de la mezquita. En ellas se hallaron multitud de vestigios fechados en época visigoda (Nieto Cumplido, 1998: 40-52). Destacan los restos de lo que parece una hornacina con fondo cóncavo coronada por una venera que se interpretó como el primer *mihrab* (Fernández Puertas, 2015: 67). No obstante, según la excavación de Félix Hernández es probable que el primer *mihrab* no estuviera resaltado en la planta del oratorio (Fernández Puertas, 2015: 67). La cuestión sobre cómo pudieron ser los primeros *mihrabs* también ha constituido un tema central en la historiografía del arte islámico. Grabar (Grabar, 1979: 94) apunta a que los nichos cóncavos que caracterizan la morfología de este elemento se introdujeron como *mihrab* en las mezquitas orientales a partir del siglo VIII y

podieron sustituir a los primeros, labrados directamente sobre los sillares del muro de alquibla, a modo de placa-nicho (Calvo Capilla, 2011: 59; Fernández Puertas, 2015: 62).

Con respecto al *mihrab* y su aspecto estilístico general, en la presente investigación se profundizará en el capítulo 8 tanto en el papel que cumple el *mihrab* en la mezquita como en su aspecto formal. Todo apunta a que procede de la morfología de la hornacina de la veneración grecolatina y de la placa-nicho visigoda. La adopción de dicho aspecto formal por medio de un nicho cóncavo completamente vacío es probable que también contenga un significado que enlaza con una de las variadas fórmulas de representación de la divinidad: la no representación (Otto, 2009: 123).

En lo que concierne a la decoración, los conjuntos de enlucido más destacables se encuentran localizados en la macsura de al-Hakam II, donde destaca la decoración de mosaicos en la que se profundizará en el capítulo 9. En la primera fase de la Mezquita de Córdoba no se han conservado grandes conjuntos pictóricos ni decoración musivaria. Durante las excavaciones en el subsuelo del oratorio de Abderramán I se encontraron una serie de restos de época visigoda entre los que destaca el pavimento de mosaico.

No obstante, en cuanto al ámbito pictórico se refiere, la primera fase de construcción de la Mezquita de Córdoba es importante tenerla en cuenta porque marcará el canon estético principal recogido en la mayor parte de las arquitecturas medievales hispanas tanto de culto musulmán como destinadas al culto cristiano. Del mismo modo que el arco de herradura, la sucesión de arquerías bicolores son el elemento más representativo del interior del templo cordobés (figs. 15 y 16). En los arcos que componen la sala de oración se combinan el ladrillo y la piedra para crear las dovelas, lo cual tiene un sentido tanto técnico como estético. Esta técnica crea una imagen de un gran impacto visual por la bicromía reproducida y por el ritmo que otorga al conjunto de la sala de oración. Además, tiene una utilidad constructiva importante: el peso de las arquerías se aligera gracias a la plasticidad y elasticidad que aporta la utilización del ladrillo (Souto Lasala, 2007: 43). La combinación de piedra y ladrillo también era relativamente frecuente en la arquitectura tardorromana de este periodo (Dodds, 1992: 15; León-Muñoz, 2018: 5). El citado Acueducto de los Milagros presenta esta técnica, como por ejemplo la Iglesia de los Santos Vital y Agrícola en Bolonia (fig. 17), fechada en el siglo IV y remodelada en la etapa lombarda (siglos VIII-X). Este edificio presenta una serie de arcos torales de medio punto en la

nave central realizados con la misma técnica que se viene señalando. En un entorno más alejado, la Fortaleza de Babilonia en Fustat (El Cairo) presenta una combinación constructiva con esta técnica (fig. 18).



Fig. 15. Arcos bicolores del oratorio de Abderramán I.



Fig. 16. Detalle de la disposición de materiales en la doble arquería.



Fig. 17. Arcos formeros de la Iglesia de Santos Vital y Agrícola.



Fig. 18. Fortaleza de Babilonia, El Cairo (Egipto).

La importancia de esta combinación reside también en su capacidad de proyección a partir de la construcción de la Mezquita de Córdoba, tanto en la estética del arte islámico de al-Ándalus como en otros espacios de culto cristiano construidos en el siglo IX (Souto, 2007: 43). Un dato interesante a este respecto es que en la ampliación de la Mezquita de Córdoba del gobernador Almanzor las arquerías se construyen por completo en piedra, pero se enlucen los arcos y se reproducen los ladrillos con pintura.

Un segundo motivo decorativo, y uno de los más interesantes, presente en la concepción del oratorio de Abderramán I es el gran despliegue de capiteles y columnas tardorromanos y visigodos que se colocaron en la sala de oración. Su procedencia es diversa, así como los materiales elegidos. Las columnas que separan las once naves proceden en su mayor parte de materiales reutilizados de edificios antiguos peninsulares (Calvo Capilla, 2018: 2). La reutilización y colocación de columnas y capiteles procedente de los *spolia* no resulta del todo sorprendente, pues el uso de material de acarreo de edificios anteriores y su aprovechamiento es una constante en las construcciones tardoantiguas peninsulares. Ejemplo de ello pueden ser los casos de la Basílica del Tolmo de Minateda en Albacete, del siglo VI (Abad Casal, Gutiérrez Lloret, Gamo Parras, 2000: 198), Santa Eulalia de Bóveda, Lugo, siglo IV (Vidal Caeiro, 2003: 277), en el entorno peninsular, donde en la mayor parte de los casos se reutilizan columnas y capiteles. En el Mediterráneo tardoantiguo también se ha documentado esta acción en casos como las Mezquitas de `Amr (Grabar, 1979: 129) o Cairuán (Pavón Maldonado, 1996: 16), donde las columnas y los capiteles proceden de edificios romanos anteriores. También en la Mezquita al-Aqsa de Jerusalén el material de construcción se ha vinculado a la antigua *stoa* de Herodes (Creswell, 1979: 25).

Algunos investigadores han vinculado la utilización de material antiguo en las mezquitas a una costumbre propiamente musulmana y oriental (Souto Lasala, 2007: 44), aunque la realidad es que en la mayor parte de los edificios tardorromanos y bizantinos, y sobre todo en Occidente el reaprovechamiento de materiales de acarreo es una constante (Peña Jurado, 2010: 169). En el oratorio de Abderramán I la mayor parte de los cimacios, capiteles, basas y fustes que componen las columnas proceden de edificios romanos civiles y religiosos, así como de construcciones de época visigoda (Fernández Puertas, 2008: 335; Cressier, 1981: 253-301; Peña Jurado, 2010: 177-178). Los primeros capiteles que se labraron *ex novo* para el edificio datan del

periodo de gobierno del emir Abderramán II, del siglo IX, e imitaron en sus formas a los que se habían colocado en el edificio anterior de Abderramán I (Calvo Capilla, 2018: 2).

Una de las características más interesantes de este punto es la procedencia de los capiteles, ya que muchos de ellos se tomaron de edificios cordobeses (Peña Jurado, 2010: 154). Tanto Souto como Calvo (Souto Lasala, 2007: 44; Calvo Capilla, 2018: 2) ligaron esta acción a un discurso político del primer emir de al-Andalus. Por medio de la reutilización de materiales de espacios urbanos importantes del pasado de Hispania, se ha interpretado que Abderramán I tuvo la voluntad de generar un discurso de legitimidad que le ayudó a posicionarse como el heredero natural tanto de los soberanos hispanos como de sus antepasados Omeyas orientales. Peña (Peña Jurado, 2010: 184-185), tras analizar de forma exhaustiva tanto los materiales reutilizados como su ubicación en el interior del oratorio, aporta datos interpretativos vinculados también a la legitimación política por medio de los materiales de acarreo, y apunta: «Esta legitimación no deriva, creemos, de la simple utilización de materiales de épocas pretéritas en un momento posterior, sino más bien de la propiedad de dichos materiales. En este sentido, conviene recordar que desde época de Constantino, la gestión de los *spolia* es responsabilidad del emperador, y tras la caída del Imperio de Occidente, se convierte en una prerrogativa regia. Con el uso de *spolia* en la Mezquita de Córdoba, Abd al-Rahmán I se muestra como soberano, así como el material reutilizado testimonia su posición de privilegio dentro del edificio» (Peña Jurado, 2010: 184-185).

Por lo tanto, los motivos decorativos de las columnas que componen la sala de oración de Abderramán I se caracterizan por mantener el lenguaje y las formas habituales del arte tardorromano hispano (figs. 19 y 20). Todo el perímetro de la sala de oración quedó cerrado por una cubierta de madera (Souto Lasala, 2007: 44), restaurada en el siglo XIX por Ricardo Velázquez Bosco (Herrero Romero, 2015a: 42). De la estructura original de la cubierta de la época de Abderramán I se conservan pocos restos y muy dispersos y tampoco se ha podido constatar la presencia de cúpulas en esta primera fase (Ewert, 1995: 53).



Figs. 19 y 20. Capiteles procedentes de los *spolia* en el oratorio de Abderramán I, Mezquita de Córdoba.

Esta primera fase de la Mezquita de Córdoba quedó ligada a la labor piadosa del emir Abderramán I y codificada como el primer edificio para el culto musulmán construido en la Península Ibérica. De esta primera fase del edificio cordobés son fundamentales los rasgos artísticos vinculados a los edificios tardoantiguos mediterráneos e hispanos y que se mantienen a lo largo del tiempo en las diversas ampliaciones, llegando a su máxima expresión en la ampliación califal de al-Hakam II, donde los elementos conocidos se transforman en un nuevo lenguaje artístico. El oratorio de Abderramán I, como se ha observado, mantiene un lenguaje arquitectónico, formal y plástico en sintonía con el que muestran otros edificios del Mediterráneo de la Antigüedad Tardía, tales como las basílicas con atrio, las estructuras de doble arquería presentes en edificios precedentes, el uso del arco de herradura, etc. Como bien indicó Dodds (Dodds, 1992: 14): «Indeed, early mosque architecture is part of the late antique building tradition in the Mediterranean», y remarca Christys (2018: 382): «In al-Andalus, as in Umayyad

Syria, buildings followed Roman models, incorporated Roman *spolia* and were decorated by workmen sent from Byzantium».

4.2. La consolidación del Emirato de Córdoba: la ampliación de Abderramán II y algunos datos sobre la primera macsura.

La Mezquita de Córdoba debe su planta actual a las diversas ampliaciones mandadas realizar por los emires y califas de Córdoba. A la muerte de Abderramán I, Hisam I (788-796) tomó el poder, al cual se le atribuyen las primeras adiciones sobre la mezquita fundacional con la construcción del alminar de planta cuadrada. También se realizó el espacio dedicado a las abluciones (Souto Lasala, 2007: 44-45). Sin embargo, el siguiente proyecto de intervención estructural que alteró sustancialmente el aspecto del primer oratorio fue realizado en la etapa de gobierno del emir Abderramán II (822-852). Es importante hacer unos breves apuntes a la situación del Emirato heredado por Abderramán II, momento en el que empiezan a despuntar signos de la definitiva islamización de al-Ándalus (González Ferrín, 2006: 290). Previamente, y sobre todo en época de su antecesor al-Hakam I, la situación territorial, política y social no se presentaba del todo estable (González Ferrín, 2006: 284-289). Con Abderramán II el árabe empieza a definirse como la lengua de la administración, tanto en al-Ándalus como en la mayor parte de la cuenca sur mediterránea, sustituyendo al latín y al griego (González Ferrín, 2006: 301).

La reafirmación del poder de la dinastía omeya en al-Ándalus queda representada por el emir Abderramán II (Nieto Cumplido, 1998: 121). Las fuentes que describen la etapa de gobierno de Abderramán II son tardías y pertenecen al periodo califal (Calvo Capilla, 2007: 92-93). El texto más antiguo que se conoce data del año 955 y procede de una cita atribuida a Ahmad al-Razi (Nieto Cumplido, 1998: 122). Es curioso como algunas fuentes, como el *Apologético* del Abad Samsón del siglo IX (Gil, 2013: 361), hacen referencia al nuevo soberano con la denominación *Rex Spaniae*, una fórmula acuñada por los mozárabes cordobeses como traducción de «emir de al-Ándalus» y que se transfiere, curiosamente, al Reino de León (Gil, 2013: 360-364). Con Abderramán II comienza una nueva etapa de esplendor cultural reflejada

fundamentalmente en la ampliación del inicial oratorio de Abderramán I (Morales Martínez, 1995: 46; Barrucand, Bednorz, 1992: 45). Los aspectos que se destacan en este epígrafe son los siguientes: la ampliación de la planta y el alzado del antiguo oratorio con la acentuación de la llamada planta en T. También la construcción de la primera macsura, del nuevo *mihrab* y la decoración de los capiteles, ya de factura andalusí, pero que imitan los motivos ornamentales de los antiguos capiteles romanos. Es importante destacar que durante el siglo IX aparecen algunos elementos decorativos procedentes del arte desarrollado en el seno del califato abasí de Bagdad, lo cual se ha interpretado, gracias al cronista Ibn Idari (siglo XIV) como una nueva oleada de orientalización sobre el territorio de al-Ándalus (Calvo Capilla, 2007: 106).

En primer lugar, las once naves de la antigua mezquita de Abderramán I fueron ampliadas en nueve tramos más tras la demolición del primitivo muro de alquibla (Martínez Morales, 1995: 46; Ewert, 1995: 53). El esquema constructivo continuó siendo el mismo que se realizó en época de Abderramán I. Se mantiene el sistema de las dobles arquerías que se prolongan hasta alcanzar una sala de oración de cuatro mil setecientos metros cuadrados (Nieto Cumplido, 1998: 131). La nave central continuó siendo la de mayor tamaño, así como la nave transversal que corre paralela al muro de alquibla, y que marca tímidamente la planta en T (Ewert, 1995: 53). La disposición en el interior de la mezquita de la planta en T había sido desarrollada en el Occidente islámico en los oratorios construidos por los emires aglabíes de Túnez a mediados del siglo IX (Ewert, 1995: 53).

No obstante, como se apuntará en el próximo capítulo 5, la forma de resaltar tanto la nave central del edificio como la que corre paralela al muro de alquibla presenta una disposición muy similar a la que se recoge en el transepto o crucero de los edificios basilicales, una nave ancha y alta situada entre el cuerpo de la basílica y el tramo presbiterial (Krautheimer, 2005: 111). Estos transeptos o vestíbulos suelen acoger la construcción de estructuras cupuladas en el cruce de las naves, tal y como se apuntará en el capítulo 7. Ewert estima que en el caso de la ampliación de Abderramán II la infraestructura de las naves no tendría suficiente profundidad como para pensar en la colocación de cúpulas precediendo al *mihrab*, como sí habría sucedido ya en Medina, Damasco, Cairuán y en muchas basílicas cristianas del siglo VI en adelante (Ewert, 1995: 53). De todos modos, lo esencial es que en esta ampliación del siglo IX sí que parece existir la voluntad de resaltar el espacio que queda delante del *mihrab* por medio de la colocación de dos

columnas romanas de fustes acanalados, ambas similares en su aspecto formal y realizadas en alabastro (Souto Lasala, 2007: 51), las cuales todavía se conservan.

Además de la acentuación de la planta en T, en el proyecto de ampliación de Abderramán II en la Mezquita de Córdoba las fuentes, como Ibn Idari o Ibn al-Hayyan, indican la existencia de una primera macsura (Marfil Ruiz, 1997: 334; Calvo Capilla, 2014: 74), finalizada por el emir Muhammad I en el siglo IX, hijo de Abderramán II (Calvo Capilla, 2007: 102). En el anterior capítulo 3 se ha hecho referencia a que la mayor parte de las investigaciones sobre la colocación de la macsura en los oratorios islámicos vincula su razón de ser a los inicios del Islam con la misión de proteger la vida de los gobernantes y su familia siguiendo el relato de Ibn Jaldún (Creswell, 1979: 26; Grabar, 1973: 122). Sin embargo, ha de reconocerse que son pocos los cronistas que se hacen eco de la existencia de macsuras (Calvo Capilla, 2007: 102). En un primer momento las macsuras de las mezquitas estaban configuradas por elementos de arquitectura efímera, tales como celosías, que podían colocarse y retirarse. Del mismo modo estas arquitecturas portátiles se utilizaban para delimitar las galerías destinadas a las mujeres, así como para establecer un espacio acotado en otra parte de la mezquita (Calvo Capilla, 2014: 82). Todos estos espacios eran denominados en árabe con la palabra *maqsura*. Es decir, que el término macsura que se utiliza en las fuentes escritas no define únicamente un espacio situado delante del *mihrab*. Por tanto, este hecho hace pensar que el realce tan significativo del espacio previo al *mihrab* y la colocación de una macsura (traducida como lugar de privilegio) podría estar mucho más relacionado con el paulatino desarrollo del ceremonial regio dentro del espacio de culto, incluso del propio ritual. La macsura previa al *mihrab* señala la presencia de una figura importante, en este caso el soberano (Calvo Capilla, 2014: 83) acompañado de los oficiantes para proceder a la oración comunitaria. Este hecho se abordará con mayor profundidad en el capítulo 10 dedicado al ceremonial en la macsura monumental de al-Hakam II.

La reserva de espacios para el soberano delante del *mihrab* parece que estaba presente en la arquitectura de las mezquitas orientales. Sin embargo, el ejemplo más antiguo que se conoce parece encontrarse en el Occidente islámico, en la Mezquita de Cairuán (Creswell, 1979: 27). No obstante, este tipo de espacios privilegiados que anteceden al *sancta sanctorum* se habían consolidado anteriormente en edificios de culto tardorromanos, sobre todo judíos y cristianos. En las basílicas tardorromanas se desarrolló, a partir del siglo VI, una jerarquización espacial similar

vinculada al ceremonial construido por los emperadores romanos de Oriente para destacarse como representantes del poder religioso y del poder político. El espacio de privilegio se colocaba delante del tramo presbiterial. Uno de los ejemplos más antiguos y elocuentes es el proyecto centralizador de la nave central de Santa Sofía de Constantinopla (Schibille, 2014: 160), donde se desenvuelve un concepto espacial muy cercano al sentido de la macsura. En estos inicios de la jerarquización de espacios en el templo de culto durante la Antigüedad Tardía se profundizará en los capítulos 5 a 8.

A partir de la nueva construcción de Santa Sofía de Constantinopla en el siglo VI, muchos de los edificios de culto del Mediterráneo oriental fueron modificados en sus antiguas estructuras basilicales para adaptarlos a una nueva forma de concebir el templo como un lugar donde mora la divinidad y representativos de la metáfora del microcosmos vinculado al alcance de la Jerusalén Celeste (McVey, 1983: 91-121). El fin era transformar el espacio central para recrear un escenario simbólico, casi teatral, donde desarrollar el Misterio Eucarístico como camino hacia la Salvación. Esta liturgia de carácter misterioso se desarrollaba, como se observará en los capítulos 5 y 10, en el tramo correspondiente al presbiterio, donde se situaba el santuario clausurado por el iconostasio. Delante del iconostasio se situaban las figuras de poder, en un espacio delimitado por canceles, que podían tener una visión central de lo que sucedía en el ábside. En cambio, los fieles ocupaban las naves laterales del templo y solamente podían percibir de forma parcial el acto ritual (Krautheimer, 2005: 254).

Los cerramientos, como iconostasios o canceles, que colaboraban en la complejización interior de los templos a partir del siglo VI y del espacio reservado en el centro de la nave y en el tramo presbiterial participaron la mayor parte de las iglesias construidas en época visigoda en la Península Ibérica, como la mencionada Iglesia de Santa Lucía del Trampal o la de San Pedro de la Nave en Zamora del siglo VII. En ellas se ha documentado el uso de canceles, como se observará en el capítulo 6.

La macsura, desde sus inicios, formaba parte de este proceso de privatización de espacios en el interior de la mezquita. La macsura de al-Hakam II parece recrear un espacio muy similar al que se buscaba en el templo cristiano a partir de Santa Sofía. Como bien apunta Ruiz (Ruiz Souza, 2001: 441), la macsura, por su concepción estética, también generaría un clima misterioso en el entorno de la mezquita. Así pues, es muy posible que la incorporación en la Mezquita de

Córdoba de una macsura o espacio acotado que cumpliera esta doble función regia y religiosa parece hallarse dentro de los parámetros habituales de las arquitecturas desarrolladas en el ambiente teológico y artístico tanto mediterráneo como hispano que se iba conformando desde el siglo VI.

Retornando a la primera macsura proyectada en la ampliación de Abderramán II y ejecutada por Muhammad I, cabe colegir que solamente se conservan de la misma dos columnas que precedían al *mihrab*. En la ampliación llevada a cabo por el califa al-Hakam II se tuvieron en consideración estas dos columnas que precedían al *mihrab* del emir Abderramán II y que se mantuvieron en su lugar original (Nieto Cumplido, 1998: 139). Estas columnas (figs. 21 y 22) llaman la atención por la riqueza decorativa que muestran en sus fustes y su disposición paralela delante de lo que sería el antiguo muro de alquibla del siglo IX (Nieto Cumplido, 1998: 139), por lo que parece que habrían formado parte de la anterior macsura.



Figs. 21 y 22. Columnas de fuste acanalado de acceso al *mihrab* de Abderramán II, Mezquita de Córdoba.

A continuación de la macsura de Abderramán II y por medio las dos columnas acanaladas mencionadas se destacaría la posición del *mihrab* en el muro de alquibla. El *mihrab* de Abderramán II se ha fechado en torno al año 848, de modo que es anterior al que se construyó en la Mezquita de Cairuán (Túnez), del 862 (Fernández Puertas, 2015: 108). En el nicho del *mihrab* del siglo IX, como confirmó Fernández Puertas (2015: 108) a la luz de las excavaciones de F. Hernández, se aprecia una novedad con respecto al anterior *mihrab* de Abderramán I: parece que su estructura se reflejaba en la planta del muro de alquibla (Nieto Cumplido, 1998: 137). Los restos conservados de la cimentación excavados por Hernández señalan que el *mihrab* no era simplemente un nicho excavado en el muro (fig. 23), sino que adopta la morfología de una pequeña cámara (Fernández Puertas, 2015: 108) de planta semicircular (Fernández Puertas, 2015: 111). Esta planta parece ser cercana a la de los ábsides ultra-semicirculares de herradura que se han mencionado anteriormente, presentes en las basílicas tardorromanas y altomedievales hispanas de Marialba en León, del siglo VI (fig. 24), la de Cabeza de Griego en Segóbriga del siglo VII (fig. 25), la de Bobastro en Málaga del siglo IX (fig. 26) o la de San Miguel de Escalada en León del siglo IX (fig. 27) Así pues, al-Hakam II, en su voluntad de mantener el recuerdo de sus predecesores, pudo haber mantenido esta misma morfología pero ampliada y enriquecida para la sala poligonal que presenta el *mihrab* del siglo X.

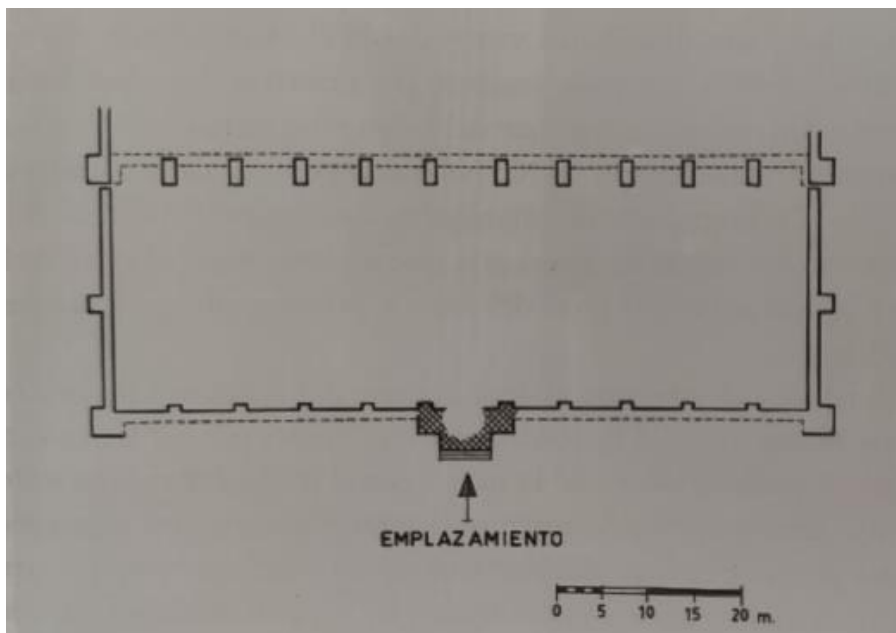


Fig. 23. Reconstrucción del *mihrab* de Abderramán II.



Fig. 24. Planta de la Basílica de Marialba, León, siglo VI.



Fig. 25. Vista aérea de la Basílica de Cabeza de Griego, siglo VII, Segóbriga, Cuenca.



Fig. 26. Vista aérea de la Basílica de Bobastro, Los Ardales, Málaga.

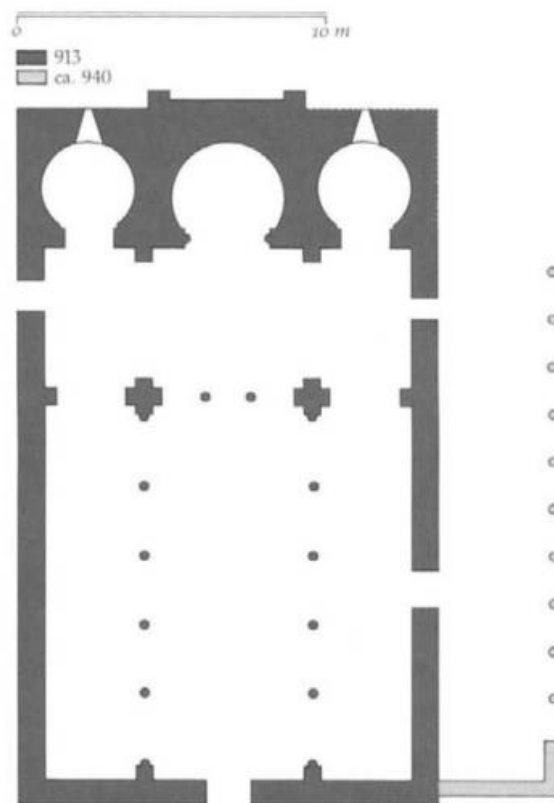


Fig. 12 San Miguel de Escalada, Spain, plan

Fig. 27. Planta de San Miguel de Escalada, siglo IX.

Al existir datos muy parciales de cómo pudo ser el primer *mihrab* de la Mezquita de Córdoba, los indicios de la excavación en la ampliación de Abderramán II y la incorporación de un *mihrab* de las características citadas, han permitido realizar una lectura retrospectiva sobre los posibles canales artísticos de transferencia de este tipo de nicho cóncavo. Su significado simbólico, así como su morfología asimilada en la arquitectura de mezquita, se tratará en profundidad en el capítulo 8 correspondiente a la sala monumental del mihrab cordobés del siglo X.

En cuanto a los elementos decorativos en la intervención sobre la decoración de Abderramán II, los motivos ornamentales de esta ampliación son interesantes por la realización, por vez primera, de nuevos capiteles combinados con otros que procedían de material de acarreo (Souto Lasala, 2007: 51). Souto interpreta esta conjunción entre los *spolia* y los nuevos capiteles tallados como un discurso de legitimidad, donde el emir pretendía destacar la consolidación del nuevo estado y de la nueva fe, que se sostenía en la herencia del pasado hispano (Souto Lasala, 2007: 51). Por otra parte, en un segundo nivel de interpretación, el mismo autor estableció que el nuevo emirato Omeya islamizado era capaz de generar sus propias manifestaciones artísticas (Souto, 2007: 51). Los capiteles realizados *ex novo* (fig. 28) intentaban imitar el aspecto formal de los modelos romanos de los que se había hecho acopio en la etapa de Abderramán I (Morales Martínez, 1995: 46; Calvo Capilla, 2018: 2). Algunos de los nuevos capiteles indican una gran pericia técnica, además de dejar muestra del conocimiento del uso del trépano, técnica utilizada comúnmente en el entorno romano oriental (Morales Martínez, 1995: 46). Otro dato interesante con respecto a los capiteles de la ampliación de Abderramán II es que es en este momento cuando empiezan a incorporarse materiales procedentes de Mérida. Este hecho puede deberse, como apunta Peña Jurado (2010: 153) a que anteriormente los emires de Córdoba se encontraban en constante enfrentamiento con los gobernadores de la ciudad de Mérida. Por tanto, podrían haberse tomado piezas antes del 848 como botín de guerra y se habrían custodiado en el Alcázar de Córdoba. Este dato está recogido en los testimonios de Ibn al-Hayyan (Peña Jurado, 2010: 153).



Fig. 28. Capitel labrado en época de Abderramán II.
Mezquita de Córdoba

Por último, una mínima referencia a la posible decoración pictórica que pudo haberse realizado en los muros de las fases más antiguas de la Mezquita de Córdoba. Parece ser que no se han conservado restos pictóricos anteriores a la fase califal del templo. Sin embargo, si se sigue la lógica arquitectónica habitual de los edificios tardorromanos y altomedievales, la construcción estaría enlucida y pintada por completo. Los motivos ornamentales que se habrían podido desarrollar constituyen un misterio, salvo por un descubrimiento de Hernández al excavar el muro de alquibla de Abderramán II: encontró un fragmento de estuco con decoración de palmetas en color verde, blanco y negro (Fernández Puertas, 2015: 110). Según Rallo (Rallo Grus, 1999: 213), lo más probable es que el oratorio más antiguo estuviera enlucido y pintado

con color blanco y rojo figurando un aparejo de sillares de piedra, una técnica habitual para la decoración de los edificios y protección del material de construcción en los siglos VIII-IX.

5. UNA BASÍLICA DENTRO DE UNA MEZQUITA:

LA MACSURA DEL CALIFA AL-HAKAM II.

El capítulo anterior ha servido para contextualizar el desarrollo artístico de la Mezquita de Córdoba en sus diferentes fases de ampliación. La necesidad de recordarlo radica en que el paulatino periodo de gestación del templo cordobés deja muestra de la integridad completa que caracteriza al edificio en cada uno de sus elementos. Para la concepción de la macsura del siglo X es importante tener en cuenta cómo es la antigua mezquita y qué papel funcional y simbólico adquiere el nuevo espacio dentro del templo. El presente capítulo se centrará específicamente en la fase de ampliación de la Mezquita de Córdoba por voluntad del califa al-Hakam II en el siglo X y en la constitución de la planta de la nueva macsura. Los datos más antiguos que se conocen acerca de esta ampliación proceden de la narración de Ibn Idari al-Marrakusi en *al-Bayan al-Mugrib* (Ibn Idari, *al-Bayan...*, vol. II, trad. Dozy, 1849-1851: 249) quien aporta más noticias para determinar en qué fechas se pudieron construir las diferentes fases de la macsura (Martos Quesada, 2009: 122; Momplet Míguez, 2012: 237). No obstante, se ha de tener en cuenta que este autor escribió sus crónicas en el siglo XIV, cuatro siglos después de los inicios de las obras y es muy probable que se inspirase en el *Muqtabis* de Ibn al-Hayyan, de finales del siglo X (Momplet Míguez, 2012: 237).

El foco de atención se suele situar en las diversas razones que llevaron al califa al-Hakam II a proyectar un edificio de estas características en el interior del templo levantado por sus antepasados. Calvo (2008: 90) anuncia que vista en su conjunto arquitectónico e iconográfico la macsura de al-Hakam II se construyó con un doble fin político y religioso. De este modo, la macsura se establece como un medio propagandístico que permite reafirmar la legitimidad del califato independiente de Córdoba proclamado por Abderramán III en 929 y que confirmaba el triunfo de la dinastía Omeya (Calvo Capilla, 2008, 90). A la luz de dichos acontecimientos los gobernantes del nuevo estado mostraron su voluntad de consolidar a la figura del Califa de Córdoba como único protector de la fe, a cuyo poder religioso y político se subordina la comunidad de fieles (Abad Castro, 2009: 9) frente al Califato de Bagdad y al Imamato Fatimí de

El Cairo. La profesora Abad Castro (2014: 9-10) añade que la macsura también podría haberse concebido como un oratorio privado e independiente para el uso personal del califa basándose en la inscripción que aparecía en la puerta del *sabat*: «constituye el camino hacia su oratorio». Las dos hipótesis sobre las razones que llevaron al califa al-Hakam II a realizar una macsura monumental en la Mezquita de Córdoba, como elemento de prestigio y como oratorio privado, planteadas por Calvo y Abad fueron apoyadas también por Ruiz (2001: 440).

Resulta interesante el retorno de al-Hakam II a la ciudad de Córdoba a la muerte de su padre Abderramán III ya que anteriormente sus intervenciones se habían concentrado en la revisión de las obras del Palacio de Madinat al-Zahra (Calvo Capilla, 2013: 153). Recién proclamado califa, al-Hakam II reunió a los principales oficiales de la corte cordobesa e inició el proyecto de ampliación que incluía la nueva macsura en la Mezquita de Córdoba (Abad Castro, 2009: 10). Se debe tener en cuenta que la decisión de colocar una construcción de estas características en el espacio central del lugar de culto, acotando el mismo, es una acción que se repite con frecuencia en los edificios patrocinados por los soberanos, se insiste, desde el siglo VI. En este caso las investigaciones apuntan a un plan para favorecer la legitimidad de la dinastía Omeya y su control sobre los territorios del islam en Occidente. Así pues, Calvo que el lenguaje artístico utilizado para construir y ornamentar la macsura del siglo X alude al pasado islámico de al-Ándalus y a la labor de los primeros emires de Córdoba (Calvo Capilla, 2011: 87) expone. Sin embargo, en el presente estudio también se analizarán tanto el lenguaje arquitectónico como ornamental de la macsura del siglo X en los términos planteados por Dodds (1992) y Ruiz Souza (2001), los cuales aluden a la presencia constante de la tradición artística del desarrollo de la basílica en la Antigüedad Tardía, y muy en especial de la tradición hispanorromana y visigoda (Dodds, 1992: 19).

5.1. El proyecto de ampliación: aspectos formales y arquitectónicos de la nueva macsura.

La ampliación de la Mezquita de Córdoba en la etapa de gobierno de al-Hakam II parece haberse iniciado entre los años 961 y 966, según los datos que ofrece Ibn Idari (Abad Castro, 2009, 10-16). En esta ocasión el perímetro de la sala de oración del santuario cordobés se amplió

en doce tramos más dentro de los cuales se ubicó la construcción de la macsura (Dodds, 1992: 18). La ejecución de los doce tramos del oratorio mantuvo la estética unitaria de las construcciones de Abderramán I y Abderramán II tanto en la planta como en el alzado. El muro de alquibla se desplazó hacia el sur. Como se ha señalado en el capítulo 3, el califa al-Hakam II como estudioso de astronomía, valoró la posibilidad de corregir la dirección de la alquibla de la antigua mezquita, según el relato de *Nafh al-tib* de al-Maqqari del siglo XVI (Calvo Capilla, 2013: 153). Sin embargo, la orientación de la mezquita se mantuvo en recuerdo de la labor de los primeros emires de Córdoba.

5.1.1. Descripción de la planta.

La nueva macsura de al-Hakam II adopta en planta un esquema basilical (fig. 29) que reproduce una forma similar a la que se utilizó para el Salón Rico del Palacio de Madinat al-Zahra (fig. 30). La macsura se compone por un cuerpo rectangular dividido en tres naves que corren perpendiculares al muro de alquibla y finalizan en un testero plano. Delante del muro de alquibla se abre un tramo dividido en tres espacios cupulados que precede al *mihrab*. Según Calvo este esquema tripartito es bastante inusual en la arquitectura de mezquita (Calvo Capilla, 2014: 89). Ruiz señaló que, en el espacio de acceso a la macsura, a los pies, existen muchos datos arquitectónicos que invitan a pensar que la entrada a este nuevo lugar áulico se realizaba por medio de un vestíbulo también dividido en tres tramos cubiertos con cúpulas, (Ruiz Souza, 2001: 437) en lo cual se profundizará en el capítulo 6.

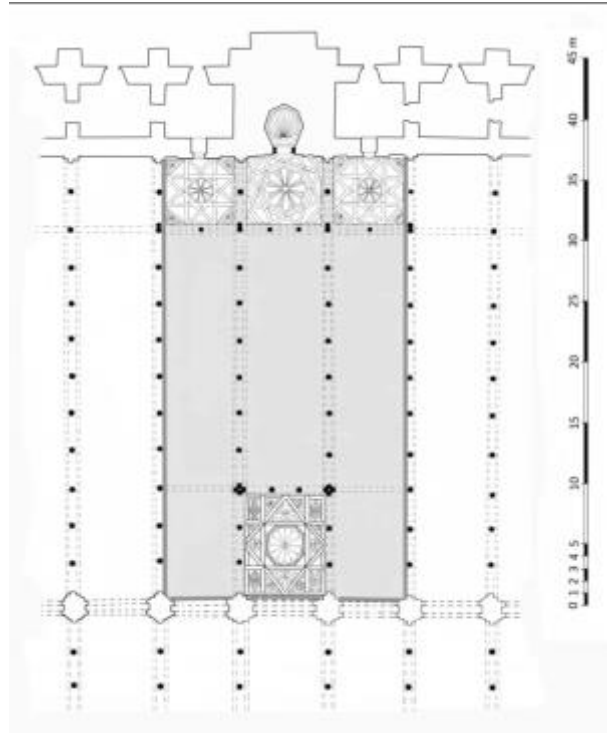


Fig. 29. Planta de la macsura de al-Hakam II.
Mezquita de Córdoba.

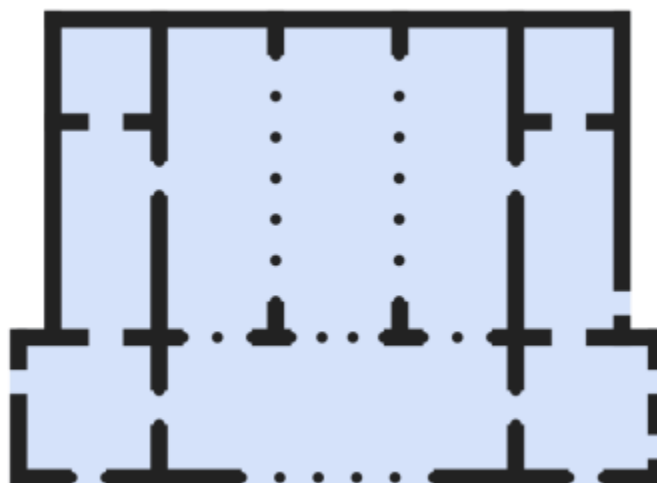


Fig. 30. Planta del Salón Rico de Madinat al-Zahra.

El espacio tripartito delante del muro de alquibla abre paso tanto a la sala del *mihrab* como a las salas laterales que lo flanquean, conocidas como la del *sabat* y la del tesoro. Estas salas a ambos lados del *mihrab* poseen una planta cuadrada, mientras que el *mihrab* presenta una planta octogonal abierta en el octavo lado que también recuerda tanto al antiguo *mihrab* de Abderramán II como a los ábsides ultra-semicirculares de herradura de los ejemplos basilicales mencionados en el capítulo 4. Dodds (1992: 20-21) apunta a que esta mirada hacia la arquitectura cristiana sirvió también como un guiño del califa hacia las comunidades cristianas arabizadas o mozárabes, pero sin ánimo de cristianizar el conjunto. Se debe destacar también que las dimensiones que alcanza la sala del *mihrab* son excepcionales (Calvo Capilla, 2014: 88), ya que la mayor parte de los *mihrahs* de las mezquitas de este periodo entre los siglos VIII y X quedaban señalados por medio de una hornacina o nicho cóncavo excavado en el muro de alquibla.

5.1.2. Descripción del alzado.

En el alzado de la macsura de al-Hakam II se advierten cuatro partes esenciales que requieren un análisis particular por las singularidades que presentan.

En primer lugar, el acceso a la macsura queda señalado actualmente por el lucernario de la conocida como Capilla de Villaviciosa (Ewert, 1995: 55) que actúa como vestíbulo de recepción. El acceso al lucernario se realiza mediante un gran arco de herradura coronado por otro arco polilobulado (fig. 31). El tramo que queda entre la entrada monumental a la macsura y el inicio de la nave central se destaca mediante un conjunto de arcos entrecruzados, donde se combinan arcos de herradura y polilobulados que actúan a modo de pantalla (Barrucand, Bednorz, 1992: 73). Este esquema se repite al fondo de la nave principal antes de acceder al tramo previo al muro de alquibla. Las pantallas de arcos en el acceso a la macsura (fig. 32) y también al fondo de la nave se componen de un cuerpo bajo de columnas que sostienen tres arcos polilobulados sobre los que se desarrolla otro sistema de columnas adosadas a pilares que sustentan arcos de herradura combinados con otros arcos polilobulados. La citada Capilla de Villaviciosa queda cubierta por una cúpula de nervios entrecruzados.



Fig. 31. Arco de acceso a la Capilla de Villaviciosa, desde el interior del vestíbulo. Mezquita de Córdoba.



Fig. 32. Pantalla de arcos al inicio de la nave central de la macsura. Mezquita de Córdoba.

En segundo lugar, entre estas dos pantallas de arcos polilobulados mencionadas se desarrollan longitudinalmente, en la nave central de la Mezquita de Córdoba, las tres naves que componen el conjunto de la macsura. Quedan separadas entre ellas por columnas compuestas de fuste y capitel sin basa que sostienen las dobles arcadas de dovelas bicolores que presentan la misma estructura señalada en las páginas anteriores. De modo que en apariencia se reproduce un esquema muy similar al que presentaban las basílicas.

En tercer lugar, en el tramo que precede al arco de entrada al *mihrab* se divide en tres y repite el esquema que se ha descrito en el espacio del vestíbulo. Las pantallas de arcos de

herradura combinados con arcos polilobulados se encargan de separar los tres tramos que dan lugar a las puertas del *mihrab*, el tesoro y el *sabat*. Por encima de estas pantallas de arcos, ricamente decoradas, se alzan tres cúpulas, la del hueco central más alta y de mayor diámetro que las laterales. Las tres cúpulas se elevan sobre una planta cuadrada (Barrucand, Bednorz, 1992: 76) y presentan un modelo similar al de la cúpula del lucernario de nervios entrecruzados (Barrucand, Bednorz, 1992: 76). En el muro de alquibla se abren las tres fachadas monumentales compuestas por un gran arco de herradura enmarcado en un alfiz y rematado en la parte superior, por arcos ciegos de tres lóbulos que descansan sobre columnas adosadas al muro (fig. 33).



Fig. 33. Fachada del muro de alquibla. Mezquita de Córdoba.

Por último, la atención se concentra en la sala del *mihrab*. Se desarrolla siguiendo el modelo de la *qubba* o planta centralizada (Abad Castro, 2009: 22) coronada por una cúpula (fig. 34) en la cual se profundizará en los capítulos 7 y 8. En un nivel inferior se colocaron arcos de tres lóbulos sostenidos por columnas (fig. 35). Toda la macsura parecía estar cerrada por un muro de madera que llegaba hasta los capiteles de las naves laterales, lo cual acentuaba el carácter privado del conjunto (Abad Castro, 2009: 14).



Fig. 34. Cúpula de la sala del *mihrab*. Mezquita de Córdoba.



Fig. 35. Detalle del tambor de la cúpula del *mihrab*. Mezquita de Córdoba.

5.2. El modelo basilical en la arquitectura tardorromana y su monumentalización: del Santo Sepulcro a la macsura de al-Hakam II de Córdoba.

La planta y distribución del espacio en la macsura de al-Hakam II presenta muchas similitudes con el aula de las basílicas cristianas occidentales (Dodds, 1992: 19; Ruiz Souza, 2001: 441), un modelo arquitectónico frecuente en la arquitectura romana que permitía generar un amplio espacio de reunión. Los principales edificios para el culto cristiano durante la Antigüedad Tardía parten de las empresas promovidas por el emperador Constantino, momento en el que se monumentaliza la estructura de la basílica romana (Avner, 2010: 36). Esta paulatina transición de un espacio civil a la constitución de un lugar metafórico destinado al culto cristiano

de la arquitectura romana va acompañada de una mejora de la posición social de la Iglesia, la cual consigue medios suficientes para comenzar la transformación de la liturgia y adaptarla a las nuevas necesidades (Cameron, 1998: 56). Gracias a ello, desde el 350 en adelante se proyectarán los grandes modelos basilicales de la arquitectura cristiana tardoantigua. Las basílicas cristianas, como lo habían sido las romanas, se codificaron como un espacio de reunión asamblearia (Garrucci, 1881: 22; Krautheimer, 2005: 43-47; Barral i Altet, 2002: 22-24). El paisaje monumental en las principales ciudades de la cuenca mediterránea en el siglo IV experimentó cambios leves donde se mantuvieron en evolución las formas artísticas de lenguaje constructivo romano. Durante los años de gobierno de Constantino (m. 337) y sus sucesores, la basílica romana adquirirá grandes dimensiones junto con los edificios martiriales y conmemorativos de planta centralizada. La construcción de la Basílica del Santo Sepulcro será uno de los puntos clave para comprender cómo con la utilización de una gramática constructiva conocida se adquieren nuevos significados simbólicos (Ousterhout, 2010: 233-235). Dentro de las planimetrías arquitectónicas generales, tanto del salón basilical como de los edificios centralizados, existirán variedades tipológicas y particularidades locales que pueden afectar a las plantas y al alzado, algo que heredarán también los posteriores edificios islámicos.

La planta de las basílicas es en la mayor parte de las ocasiones rectangular y alargada con el fin de marcar un eje longitudinal desde los pies a la cabecera. La cabecera solía estar orientada al Este y se remataba en un ábside donde se coloca el altar o santuario. Su morfología alargada se hace óptima para la realización de procesiones y la veneración del altar desde la entrada del templo (Arnau Amo, 2014: 131). La basílica cristiana se divide generalmente en tres o cinco naves, la central más alta y ancha que las laterales. Las naves quedaban divididas por hileras de columnas que sostenían un cuerpo arquivado o varios tipos de arcos, el más común el de medio punto, y también el de herradura en el caso de la Península Ibérica. La superioridad de la nave central permitía abrir un cuerpo de ventanales en la parte alta. Un ejemplo paradigmático de modelo basilical lo constituye la Basílica de San Juan de Letrán en Roma (c.a. 320).

El cierre de la cabecera adquiere también diversas tipologías: semicircular al interior y poligonal o plano al exterior, aunque también existen casos de testeros planos al interior y al exterior. El tramo de la cabecera se hará más complejo con el tiempo, pasando de un espacio

liviano y diáfano a un lugar de carácter privado dentro del presbiterio. De esta manera acentúa su carácter como *sancta sanctorum*, el espacio testigo del martirio de Cristo y de la omnipotencia de Dios, lo cual quedó, además, recogido en *Vita Constantini* (337) de Eusebio de Cesarea:

New Jerusalem was built at the very Testimony to the Savior, facing the famous Jerusalem of old, which after the bloody murder of the Lord had been overthrown in utter devastation, and paid the penalty of its wicked inhabitants. Opposite this then the Emperor erected the victory of the Savior over death with rich and abundant munificence, this being perhaps that fresh new Jerusalem proclaimed in prophetic oracles, about which long speeches recite innumerable praises as they utter words of divine inspiration. (Ousterhout, 2010: 233-234).

A los pies de las basílicas solía colocarse un vestíbulo conocido como nártex que en un principio era el lugar que ocupaban los catecúmenos que todavía no habían sido bautizados (Barral i Altet, 202: 26), como transición desde el atrio a la sala de oración. Desde esta perspectiva analítica se puede advertir que la planta de la macsura de al-Hakam II mantiene este mismo esquema.

El recinto del atrio porticado de las basílicas cristianas también estará presente en la mayor parte de las mezquitas (Chueca Goitia, 2000: 201). Su función consiste en servir como espacio de transición previo a la sala de oración (Arnau Amo, 2014: 163). El atrio porticado de las basílicas procede también de la arquitectura romana (Krautheimer, 2005: 45). Los pórticos del atrio en las primeras construcciones basilicales solían estar formados por columnas de orden clásico, por lo general corintio, que sostienen un arquitrabe plano. Más adelante evolucionaron hacia columnas o pilares sobre las que apoyan arcos de medio punto siguiendo la tradición romana, tanto en las basílicas como en el *sahn* o patio islámico (Chueca Goitia, 2000: 203). En el caso cristiano el atrio porticado desaparece progresivamente mientras que en la arquitectura de mezquita se mantiene hasta la actualidad.

En cuanto al uso de los materiales, los más frecuentes en las construcciones basilicales a partir del siglo IV son la piedra y el ladrillo, además de materiales locales (Krautheimer, 2005: 48). Estos materiales solían estar enlucidos, capa sobre la que se desarrollaba la decoración pictórica, combinada también con ornatos de mosaico o de mármol. Estas técnicas de enlucido

para realizar la decoración se utilizaban con asiduidad en la arquitectura de la Antigüedad, tanto palatina como religiosa, y se mantiene en los espacios de culto basilicales cristianos e islámicos, como la Mezquita de Damasco, la Cúpula de la Roca o la Mezquita de Córdoba.

Las basílicas cristianas se desarrollaron por toda la cuenca mediterránea siguiendo patrones arquitectónicos similares, a pesar de que las plantas también varían dependiendo de las zonas geográficas y de las tradiciones locales (Marrou, 2000: 348; Grabar, 1967: 8), sobre todo en sus inicios. Es probable que esto se deba a que el ritual de las comunidades cristianas que se celebraba en el interior de las mismas tampoco estaba unificado en la época constantiniana y se manifestaba por medio de diferentes usos litúrgicos (Godoy Fernández, 1989: 367; Piva, 2006: 143). La mayor parte de las basílicas de los siglos IV y V fueron reformadas posteriormente, con lo que el registro arqueológico no aporta datos suficientes sobre los usos litúrgicos anteriores a las reformas del siglo VI (Godoy Fernández, 1989: 367). Piva afirma que el ritual es importante para la configuración de los edificios, pero se debe tener en cuenta que el rito formaba parte de un proceso de codificación colectiva que compete a una comunidad concreta (Piva, 2006: 143). Como apunta Godoy (Godoy Fernández, 1989: 363) la dificultad radica en las contradicciones constantes entre los datos textuales y los aportes de la arqueología ya que los *ordine* que se utilizan para analizar los usos litúrgicos de los edificios y espacios la antigüedad cristiana se conocen por referencias muy posteriores, sobre todo de época medieval. En general los restos materiales de estos primeros estadios de configuración del templo cristiano tardoantiguo aportan información sobre espacios de culto bastante sencillos y que evolucionan de forma lenta, a medida que esos usos litúrgicos requieren de nuevos espacios internos y se avanza hacia la ejecución de metáforas más complejas reflejadas por medio de la arquitectura (Ousterhout, 2010: 233).

La función de los edificios también se debe tener presente. El programa de necesidades litúrgicas de las principales comunidades religiosas en el Mediterráneo se fue desarrollando de forma paulatina y va acompañado de cambios constantes en la forma de concebir el espacio de culto. Como se ha hecho mención anteriormente, los cambios sustanciales en la conversión de la basílica como espacio de reunión (Schibille, 2014: 75), a templo como lugar de habitación de lo sagrado y donde se reproducen las metáforas principales del ciclo salvífico y del templo como

microcosmos, comienzan en el siglo VI gracias al impulso del emperador Justiniano (Grabar, 1967: 59). No obstante, las transformaciones no son radicales. Cabe colegir que previamente, como también se ha señalado, la construcción de la Basílica del Santo Sepulcro en el siglo IV marcará un hito en la función del espacio de culto cristiano. Su erección como lugar donde se conmemora la muerte y resurrección de Cristo simboliza la Nueva Jerusalén y el triunfo de la fe cristiana gracias al apoyo del emperador Constantino. En la literatura, Constantino se identifica como nuevo Salomón (Ousterhout, 2010: 233-234).

El reinado de Justiniano en el Imperio Romano de Oriente constituye un punto de inflexión sustancial: en las basílicas cristianas los rituales proporcionaron cada vez más importancia a lo que sucedía en el centro de la nave, delante del tramo presbiterial y en el interior del propio ábside, donde se representaba la metáfora eucarística (Grabar, 1967: 71). Con el tiempo las basílicas acotaron cada vez más su espacio interior por medio de salas auxiliares y de elementos como iconostasios y cancelas al servicio de las exigencias rituales, entre otros objetos de arquitectura efímera, siguiendo los modelos establecidos por los textos veterotestamentarios para la representación del «santo de los santos» (Ousterhout, 2010: 229). Estas divisiones cumplen la función de jerarquizar los espacios interiores del templo (Barral i Altet, 2002: 22), cuya intención es marcar diferencias entre las partes del edificio destinadas a los oficiantes y al soberano y aquellas en las que se ubican los fieles (Krautheimer, 2005: 45). En este sentido, la macsura parece adquirir una función similar en el contexto del templo, como se observará a lo largo de los siguientes capítulos.

Como se ha mencionado en el párrafo anterior, la jerarquización de espacios no se plantea como una novedad de este periodo, ya que la privatización del lugar sagrado dentro del templo aparece recogida en los textos del Antiguo Testamento (Ousterhout, 2010: 229; Roitman, 2016: 43). También era una costumbre presente en los templos egipcios, griegos y romanos, donde la cámara del Dios se situaba en las profundidades del edificio. En la basílica cristiana la privatización del espacio donde se sitúa el altar se anuncia tímidamente a partir del siglo V por medio de la monumentalización de la transición entre las naves de la basílica y el presbiterio. En las basílicas cristianas romanas más antiguas se puede observar la utilización de un gran arco de medio punto que marcará el paso de la nave principal al tramo del presbiterio que estaba más elevado. Ejemplo de ello es la Basílica de Santa Sabina en Roma, del siglo V. También la

aparición de estancias para contener las especies litúrgicas y prepararlas para el desarrollo del ritual aporta pistas sobre la complejización del ritual cristiano (Godoy Fernández, 1989: 358). Estas estancias, antes del siglo VI, se situaban en diversas partes del templo y posteriormente se estandarizó su colocación flanqueando el ábside. Dicha estandarización se debe a un proceso de organización armoniosa del templo en su comparación con la ordenación del mundo creado por Dios, donde todos los elementos cooperan con el fin de crear un espacio que refleje la perfección cósmica de lo divino (Grabar, 1969: 59-62).

Otro aspecto, a tener muy en cuenta en este contexto, es el de la construcción de basílicas junto con edificios martiriales que acogen las reliquias de los mártires. De nuevo, esta combinación ya aparecía constituida en la Basílica del Santo Sepulcro con la construcción de la Rotonda de la Anástasis. A partir de mediados del siglo V la combinación entre la planta centralizada de los edificios conmemorativos con la planta basilical de tres o cinco naves en las basílicas cristianas del mediterráneo será frecuente (Krautheimer, 2005: 124-126). Esta proliferación de plantas basilicales junto a edificios centralizados parece deberse a las peregrinaciones a las tumbas de los mártires, por lo que los edificios martiriales o conmemorativos tuvieron que ampliar sus espacios. Autores como Grabar (1967: 72-73) o Krautheimer (2005: 413 y ss.) plantearon la hipótesis de que esta combinación de mausoleos martiriales y conmemorativos con las plantas basilicales pudo ser el origen de la futura iglesia cruciforme con cúpula que caracterizará al templo bizantino a partir del siglo IX. Sin embargo, se insiste en que el proceso es lento, complejo y distinto dependiendo de cada uno de los territorios. En el Occidente mediterráneo la planta basilical se mantendrá durante más tiempo, aunque como se observará, incorporará la cúpula en su estructura. Todo este proceso complejo de constitución arquitectónica y el nuevo mensaje metafórico que adquiere la misma es importante tomarlo en cuenta a la hora de analizar las formas y funciones de la macsura de al-Hakam II. Son muy llamativas las similitudes que presenta con esta combinación entre la planta basilical y la planta centralizada del *mihrab* como remate en su cabecera. Como se irá señalando a lo largo del presente estudio, son muchos los antecedentes arquitectónicos en el Mediterráneo de la Antigüedad Tardía en los que se pudo inspirar el diseño de la planta de macsura del siglo X en la Mezquita de Córdoba (Dodds, 1992: 19).

A continuación, tomando como casos de estudio una serie de ejemplos seleccionados, se propone un recorrido que permite observar la evolución de la planta basilical desde su monumentalización en la arquitectura cristiana hasta su mantenimiento en el siglo X en la planta de la macsura de al-Hakam II. El objetivo es poder establecer paralelos entre el grupo de edificios propuestos y la estructura de la macsura por medio del análisis comparativo de las plantas, lo cual es de gran utilidad para poder observar cómo evoluciona y se mantienen los elementos constructivos, pero adquiriendo nuevos significados (Utrero Agudo, 2006: 21).

En primer lugar, se procede a analizar la planta y el alzado de algunos ejemplos de aula basilical dispersos por toda la cuenca mediterránea, desde la Península Italiana hasta Oriente Próximo, con una cronología que abarca desde el siglo V hasta el siglo VII. Estos ejemplos elegidos presentan un estado de conservación correcto que permite observar la morfología arquitectónica del espacio basilical reproducida en todos ellos y que se mantuvo hasta los tiempos en los que el califa al-Hakam II inició los trabajos de ampliación y construcción de la macsura del siglo X en la Mezquita de Córdoba. Si bien se debe advertir que hay diferencias sustanciales en cuanto a la evolución del espacio de culto entre Oriente y Occidente siendo muchas de ellas convergentes y comunes. Como se comentó con anterioridad, en Occidente la planta basilical se mantiene durante más tiempo, lo cual no quiere decir que la centralización a la que tiende el templo en el Imperio Romano de Oriente no tuviera su reflejo también en Occidente, y viceversa. Todo ello, con los casos seleccionados, se podrá ir perfilando.

En segundo lugar, se han seleccionado algunos edificios religiosos construidos en la Península Ibérica, siguiendo el mismo criterio de un buen estado de conservación, que permite observar la planta de cada uno de ellos en su totalidad. La cronología de los edificios elegidos en la Península Ibérica también es extensa, desde mediados del siglo V hasta el siglo IX. En este caso se han conservado muchos más casos cercanos, en el tiempo y en el espacio, del aula basilical en Occidente, que pudieron constituir una fuente de inspiración directa para la construcción de la Mezquita de Córdoba en sus dos primeras fases, para el Salón Rico de Madinat al-Zahra y para la macsura de al-Hakam II (fig. 36).

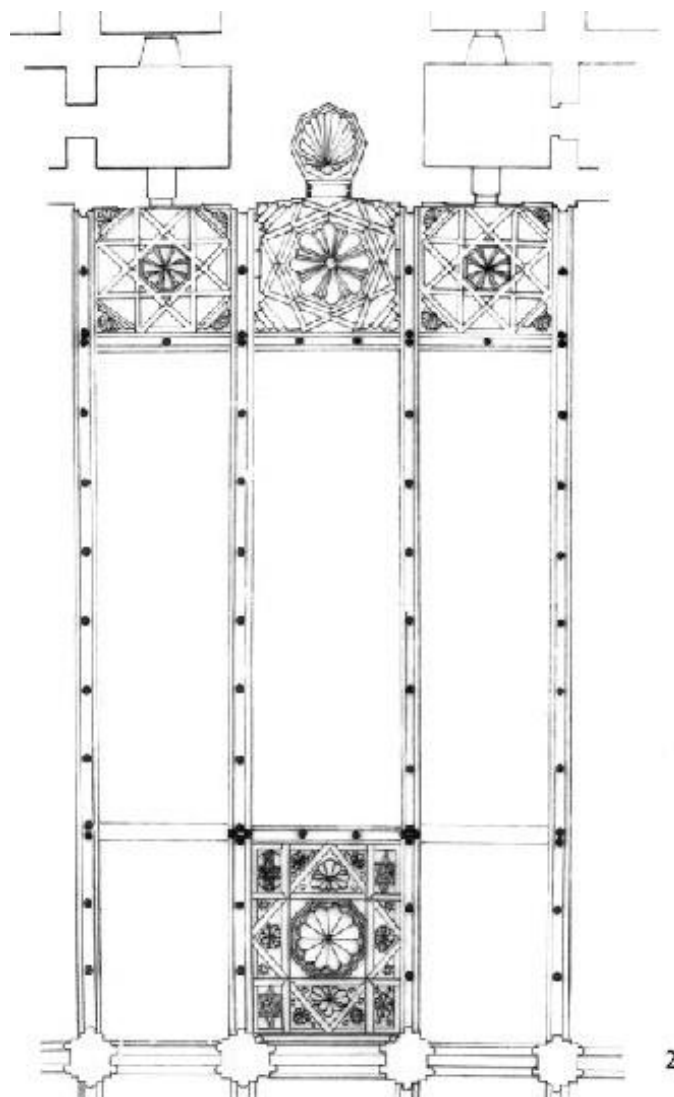


Fig. 36. Esquema de la planta de la macsura de al-Hakam II.

En *Vita Constantini*, Eusebio de Cesarea se refiere al Santo Sepulcro como el «santo de los santos» (ver página 10), concretamente al espacio que ocupaba la tumba de Cristo (Ousterhout, 2010: 234). La ejecución de la gran basílica martirial de los Santos Lugares fue una de las empresas más ambiciosas de la época constantiniana y la que, según Ousterhout (Ousterhout, 2010: 234), parece iniciar la nueva concepción de recuperación del nuevo templo de Jerusalén. Como bien menciona el citado autor (Ousterhout, 2010: 234), junto con Wilkinson (Wilkinson, 1979: 349-353) el Templo de Jerusalén o de Salomón no tendría exactamente las mismas características arquitectónicas que la basílica constantiniana del Santo Sepulcro pero presenta algunas particularidades comunes, como la forma rectangular, la colocación del

santuario al fondo de la nave (Roitman, 2016: 43), su orientación a la salida del sol y la celebración de rituales de muy similares a los que se ejecutaban en el antiguo Templo de Jerusalén (Wilkinson, 1979: 355). Así pues, lo que se puede deducir de esta interpretación es que la forma basilical se ajustaba a los cánones triunfales que se buscaban para la asimilación entre las antiguas formas del Templo y la iconografía arquitectónica de la nueva fe cristiana. La incorporación, además, de la Rotonda de la Anástasis, como se observará en el capítulo 7, marca también una nueva forma de concebir la basílica junto a un espacio cupulado que mantiene el significado de espacio conmemorativo donde se contienen las pruebas o testimonios «sensibles» de la manifestación de la divinidad (Halbwachs, 2013: 45). En el antiguo Templo de Jerusalén, cuyas formas se pueden deducir gracias a la narración literaria de los textos bíblicos (1 Reyes: 6; Ousterhout, 2010: 224) y de los restos arqueológicos que se conservan de la reforma del templo por parte de Herodes el Grande, el *sancta sanctorum* quedaba destacado por encima del resto del edificio (fig. 37), creando un efecto similar al que se conseguirá con el uso de la cúpula.

Por lo tanto, en la basílica constantiniana se genera una especie de construcción doble, híbrida, donde se combinan la planta basilical con la planta martirial o conmemorativa (Grabar, 1967: 72-74). En las basílicas construidas en fecha posterior al Santo Sepulcro, el santuario orientado al Este adquiere la forma de un semicírculo cubierto con una cúpula de cuarto de esfera que se comunica con la nave principal de una forma menos compleja que en la citada basílica de Tierra Santa, pero el significado simbólico se mantiene. Este aspecto, como se puede observar a lo largo de este capítulo, aparece de nuevo en la arquitectura de mezquita y particularmente en la macsura de al-Hakam II.

La Basílica del Santo Sepulcro en Jerusalén (fig. 38) constituye un conjunto artístico de gran complejidad que según los datos más recientes ha evolucionado arquitectónicamente desde el siglo IV hasta la actualidad en una constante renovación de los espacios que lo componen. En el Santo Sepulcro se puede advertir la definitiva monumentalización de la basílica romana como espacio específico para el desarrollo de la liturgia de las primeras comunidades cristianas en el Mediterráneo. El aspecto de dichos edificios como garantes de la salvaguarda de las reliquias que testificaban la veracidad de la nueva fe cristiana hizo que tuviera un gran impacto visual en todo el Mediterráneo y mantiene a Jerusalén como sede de los Santos Lugares. En ambos casos se combina el aula basilical con la planta centralizada martirial, una estructura que fue imitada en otros espacios geográficos del Mediterráneo. Parece posible que incluso esta proyección se

prolongue hasta la época altomedieval y que muchos edificios de este periodo posterior continúen imitando las formas de los Santos Lugares. Incluso sería probable que se puedan crear vinculaciones entre la planta centralizada que adquiere el *mihrab* de al-Hakam II y su posible significado simbólico, como se expondrá en el capítulo 8.

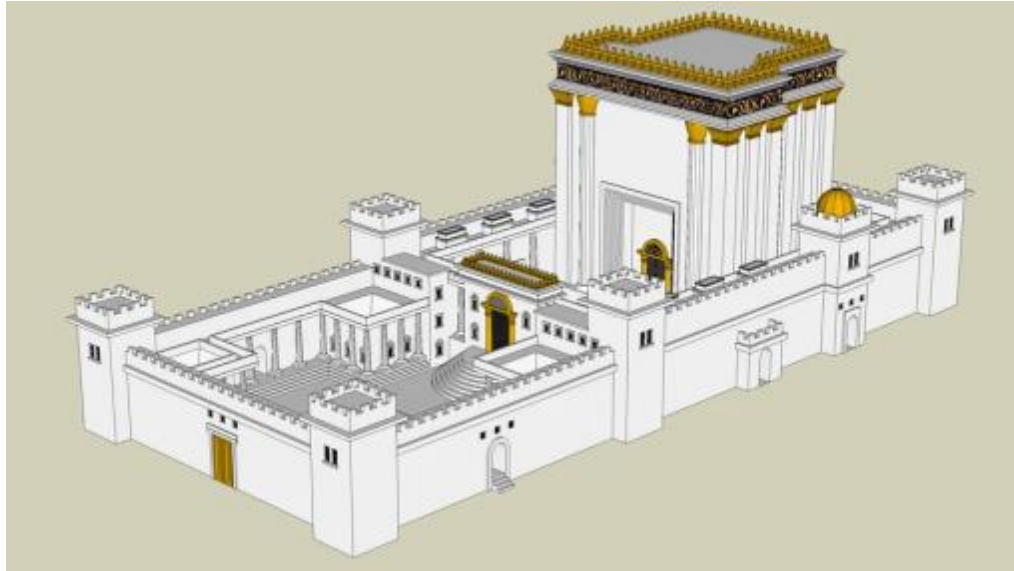


Fig. 37. Templo de Herodes, reconstrucción.

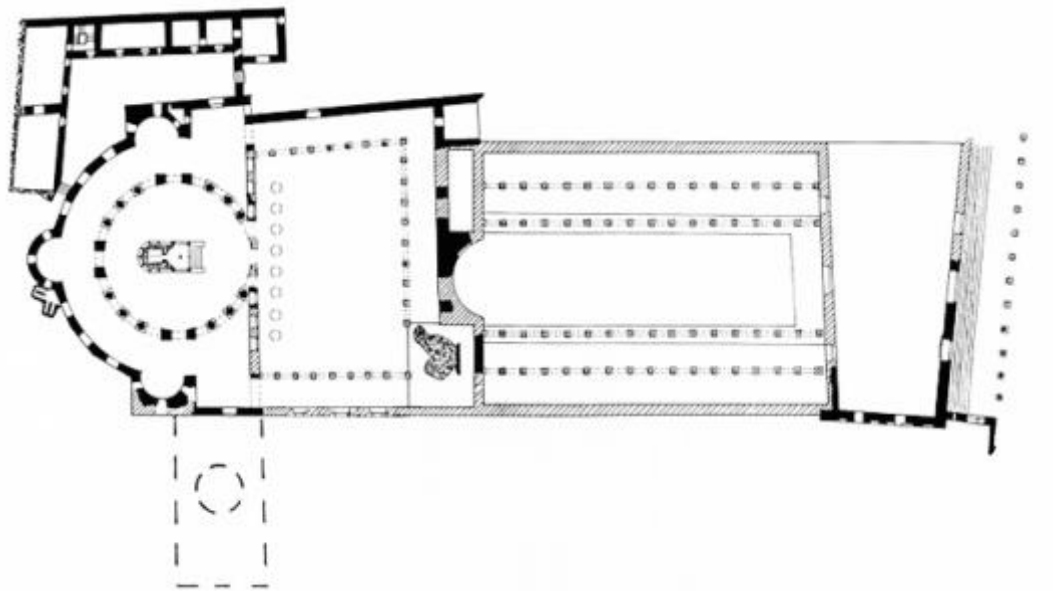


Fig. 38. Planta de la Basílica del Santo Sepulcro en el siglo IV.

La historia de la Basílica del Santo Sepulcro comienza con el descubrimiento por parte de Santa Elena de las reliquias de la Pasión de Cristo verificadas por el Obispo Macario de Jerusalén. Este hecho atrajo a un gran número de peregrinos (Chueca Goitia, 2000: 211), de modo que se hizo necesaria la construcción de un conjunto de grandes dimensiones. La planta de la basílica en época constantiniana y donde se veneraban las reliquias de la cruz se componía de un aula basilical dividida en cinco tramos, la central más ancha que las laterales. Las naves corren perpendiculares al tramo presbiterial donde finaliza la nave central. Las cuatro naves laterales desembocan en un testero plano. A los pies presentaba un acceso a través de un atrio porticado que daba lugar a un propileo a modo de vestíbulo. En la cabecera se proyectó un ábside semicircular al interior y cuadrado al exterior. Detrás del ábside se desarrolló un espacio porticado que daba acceso a la Rotonda de la Anástasis. Este espacio adquiere también unas connotaciones trascendentales muy vinculadas a la antigua idea del Tabernáculo donde se conservaba el Pacto entre Dios y su pueblo. Cirilo de Jerusalén (s. IV), tomando la profecía de Sofonías 3:8 (Ousterhout, 2010: 236) establece que la resurrección del Señor se producirá en el *μαρτύριον* y, como señalan Wilkinson (1979: 352) y Ousterhout (2010: 236), la Septuaginta indica que el Tabernáculo del Pacto, el testigo de la verdad, se denomina en griego *σκηνὴ τοῦ μαρτυρίου*. Si bien es cierto que el lenguaje formal del Santo Sepulcro y del Templo de Jerusalén difieren en muchos de sus aspectos, es también de vital importancia recordar que en las fuentes literarias las metáforas que conectan uno y otro son esenciales (Ousterhout, 2010: 237) para que ambos edificios se entendieran dentro de un mismo contexto simbólico: el Santo Sepulcro como la renovación del Pacto con Dios y como el testigo de la verdad asumida por la nueva fe cristiana por medio de la figura de Cristo, de una forma parecida a la definitiva constitución del antiguo Templo gracias a la labor del rey Salomón.

El alzado de la Basílica del Santo Sepulcro muestra una nave central más alta que las laterales separadas entre ellas por columnas de lenguaje artístico romano. Las columnas se componen de basa, fuste y capitel compuesto. En este caso no sostienen un cuerpo de arcos, sino una cubierta plana que sirve como sustento a otro cuerpo de columnas que se repite en las dos naves laterales que flanquean a la principal. En el muro perimetral de las naves laterales se abren los huecos de iluminación. Todo el conjunto del aula basilical quedaba cubierto por una techumbre plana.

Por otra parte, en el Occidente mediterráneo de este periodo temprano a mediados del siglo IV, la arquitectura de tipología basilical que servía como espacio de reunión de la comunidad también se combinaba con el espacio martirial para la veneración de reliquias. Este hecho se puede observar en la construcción de la antigua basílica de San Pedro del Vaticano, consagrada en el año 329 (fig. 39). El esquema planimétrico de este edificio mantenía la forma rectangular de la basílica tradicional romana precedida de un atrio, un esquema que toma la anterior basílica del Santo Sepulcro, en este caso de cinco naves que desembocaban en un transepto que daba paso al ábside, donde se conservaba la tumba de San Pedro (Krautheimer, 2005: 62). En esta ocasión no se ha registrado una construcción cupulada para la cubrición del *martyrium*, pero sí que parece recogerse el germen de lo que se mencionaba anteriormente: la importancia de mantener la memoria de un episodio que pruebe la existencia de lo sagrado, en este caso, de uno de los seguidores de Cristo por medio de una señalización monumental de dicho lugar. Es importante colegir que, de una forma similar, como se ha indicado en el capítulo 3, las fuentes árabes y las tradiciones islámicas otorgaron una categoría especial a los denominados Compañeros del Profeta o *tabi'un* (Calvo Capilla, 2007: 146), los cuales corroboraban y aportaban veracidad a las acciones del Profeta de un modo parecido al papel que ejercieron los Apóstoles de Cristo.

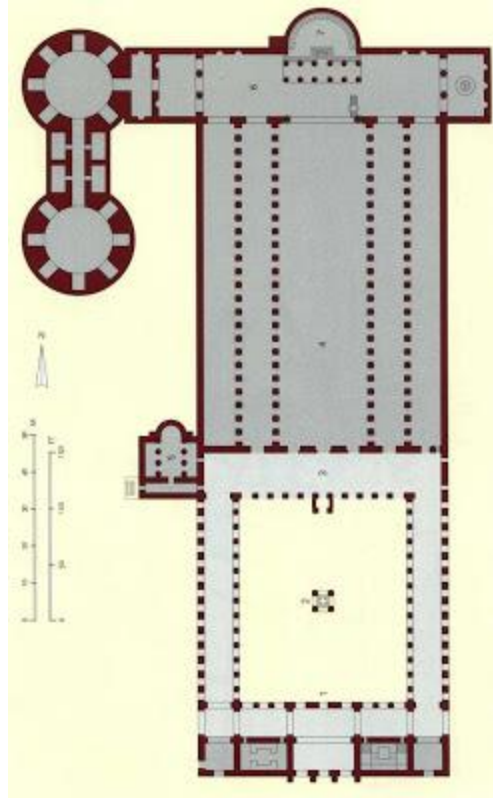


Fig. 39. Planta de la Basílica de San Pedro del Vaticano en el siglo IV.

Resulta importante mencionar que la transición desde la nave de la basílica al espacio del ábside, donde se localizaba la tumba de San Pedro, se monumentaliza por medio de un gran arco de medio punto que recuerda al esquema de los arcos de triunfo romanos (Krautheimer, 2005: 62). Como se observará en las próximas páginas, y con especial atención en el capítulo 6, el acceso al santuario tanto en los templos cristianos como en los islámicos se estandariza, en la mayoría de los casos, colocando un arco que puede tomar la forma de medio punto o de herradura, este último más común en la Península Ibérica a partir del siglo VII.

A continuación, se podrá observar como el esquema basilical se fue complejizando paulatinamente en un camino de ida y vuelta entre el Oriente y el Occidente mediterráneo hasta llegar a un punto de inflexión en la construcción de Santa Sofía de Constantinopla. En la ciudad Roma la mayor parte de las construcciones basilicales destinadas al culto cristiano muestran un

lenguaje formal en sintonía con la antigua Basílica de San Pedro y que, además, se mantiene seis siglos después en la planimetría de la macsura de al-Hakam II. Un primer ejemplo lo constituye la Basílica de Santa Sabina en Roma, (ca. 422-432), que adopta un esquema más sencillo que el que se ha observado en las anteriores basílicas pero que ayuda a comprender cómo se produce el proceso de estandarización de la arquitectura basilical en los siglos venideros.

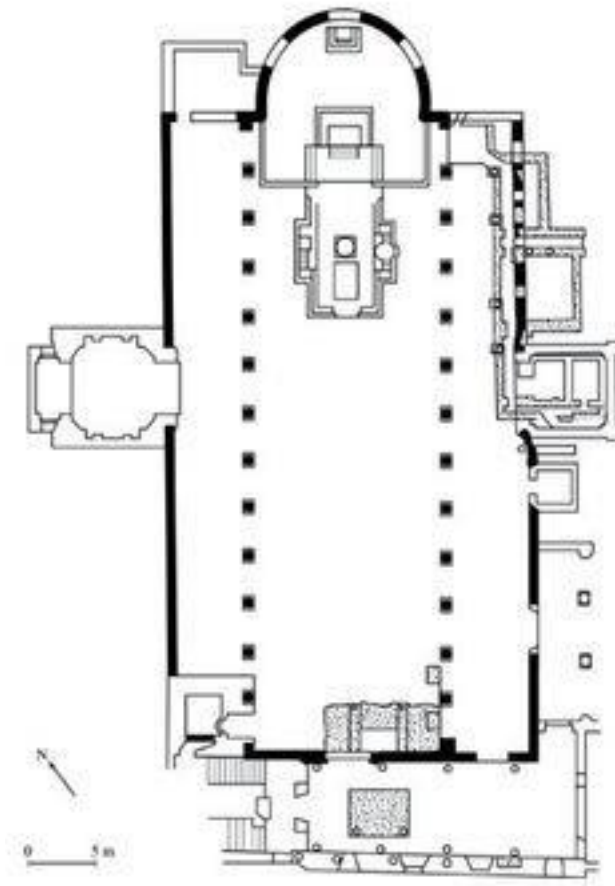


Fig. 40. Planta de la Basílica de Santa Sabina, Roma, siglo V.

La Basílica de Santa Sabina en Roma (fig. 40) es una de las construcciones más antiguas de culto cristiano y que presenta, a pesar de la lejanía cronológica, una serie de características muy en sintonía con la morfología de la planta de la macsura de al-Hakam II en Córdoba.

La planta de la basílica completa podría inscribirse en un rectángulo (Barral i Altet, 2010: 45), al igual que sucede con la planta de la macsura y que sucedía con las planimetrías tanto del Templo de Jerusalén como de las grandes basílicas constantinianas. El espacio de Santa Sabina queda dividido en tres naves, la central de mayor anchura que las laterales, siguiendo el esquema tradicional de las basílicas constantinianas del siglo IV. La nave central desemboca en el tramo que da paso al ábside, de planta semicircular, mientras que las dos laterales finalizan en un testero plano. En el caso de la macsura de al-Hakam II el conjunto se remata en un testero plano por completo donde está inscrita la sala del *mihrab*. De modo que la diferencia en la planta de los dos edificios es que el espacio que ocupa el *sancta sanctorum* en la Basílica de Santa Sabina es perceptible por el saliente de la cabecera marcado en planta.

El alzado de la Basílica de Santa Sabina se compone de una separación de las naves por medio de la utilización de columnas de orden corintio realizadas en mármol y que proceden de edificios imperiales anteriores (Barral i Altet, 2010: 45). Sobre las columnas se desarrollan las arquerías, constituidas por arcos de medio punto que apoyan directamente sobre los capiteles. Por encima de la arquería se abre una galería luminosa que permite la iluminación. Por el contrario, en el espacio del ábside se colocaron pocos huecos de iluminación que generan una luz más tenue, acorde con el entorno donde tiene lugar el desarrollo principal de la liturgia (Marrou, 2000: 348). El paso del aula al presbiterio se realiza desde la nave central por medio de un gran arco de medio punto siguiendo el esquema recogido en la Basílica de San Pedro del Vaticano. La cabecera queda rematada por un ábside semicircular tanto al exterior como al interior cubierto por una bóveda de media esfera. Siguiendo el rito latino, el oficiante se colocaba mirando a los fieles (Marrou, 2000: 349) y detrás del altar se situaría la cátedra del obispo, acompañada del banco semicircular reservado para el clero (Marrou, 2000, 349).

A los pies de la basílica se construyó un vestíbulo o nártex dividido en tres arcos de medio punto, cada uno de ellos coincidiendo con una de las naves del aula basilical, que también se puede poner en paralelo con la hipótesis planteada por Ruiz (Ruiz Souza, 2001: 440) con respecto a la fachada luminosa que daría acceso a la macsura y que se aborda en el próximo capítulo.

Fuera del entorno romano las basílicas cristianas adquieren mucho protagonismo como transformadoras del paisaje monumental, que comienza a cristianizarse a partir del siglo IV. La

ciudad de Milán, así como Rávena, jugó un importante papel en este proceso gracias a la labor del Obispo Ambrosio y del cambio de capitalidad de Roma a Milán hacia el año 374 (Krautheimer, 2005: 76). La tradición atribuye a San Ambrosio el cambio de Milán hacia un centro espiritual vinculado al poder del emperador de Roma y que sirvió para acentuar las conexiones entre el poder político y la nueva fe cristiana (Cameron, 1998: 19).

Las formas del lenguaje artístico de la basílica tradicional romana fueron utilizadas y transformadas en los nuevos espacios de culto que contenían, como en el caso de San Pedro, una serie de reliquias. Uno de los edificios más importantes de esta ciudad fue la Basílica de San Ambrosio de Milán (fig. 41), que en origen habría sido el lugar de enterramiento de los mártires Gervasio y Protasio (Capponi, 2015: 15). La Basílica de San Ambrosio de Milán comenzó a construirse a finales del siglo IV y adopta el esquema de basílica de tres naves precedida de un atrio porticado que todavía se conserva. El ábside tiene forma semicircular al que se le añadieron, en el siglo IX, las dos salas laterales, también semicirculares (Capponi, 2015: 15). El edificio fue reformado por los lombardos en el siglo IX, aunque su estructura y distribución se mantuvieron con la morfología inicial.

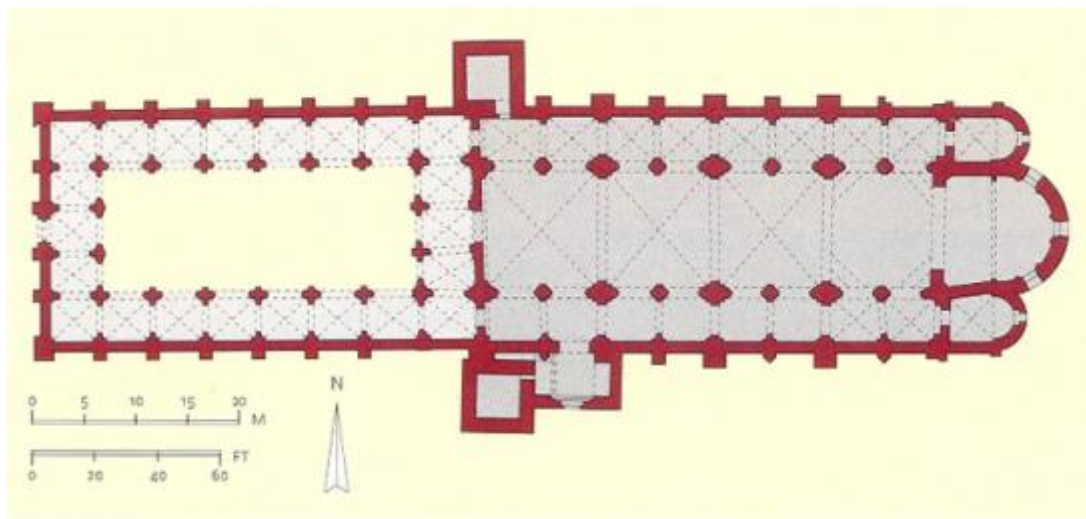


Fig. 41. Planta de la Basílica de San Ambrosio de Milán, Milán, siglos IV-IX.

Junto a Milán, otra de las ciudades que se constituyó como capital imperial y también como sede espiritual de primer orden fue Rávena. La capitalidad del Imperio se traslada a Rávena en el año 402 debido a la presión de los pueblos visigodos que avanzaban desde el norte

(Mauskopf Deliyannis, 2010: 46). Durante el siglo V, y sobre todo gracias al papel que ejercieron algunas mujeres de la corte imperial como Gala Placidia, Eudoquia o Pulqueria, Rávena se convierte en un importante foco espiritual por la veneración de las reliquias de importantes mártires orientales (Farioli, 2015: 15). Durante este periodo, antes de la toma de la ciudad por los ostrogodos, se desarrollaron importantes edificios basilicales y baptisterios (Russo, 2005: 91).

Entre los años 496 y 526 la ciudad fue tomada por los reyes ostrogodos y la capital imperial se trasladó definitivamente a Constantinopla. Durante el periodo de gobierno de la monarquía ostrogoda se construyó otro de los ejemplos seleccionados para este trabajo, la Basílica de San Apolinar el Nuevo, iniciada en el año 505 (fig. 42).

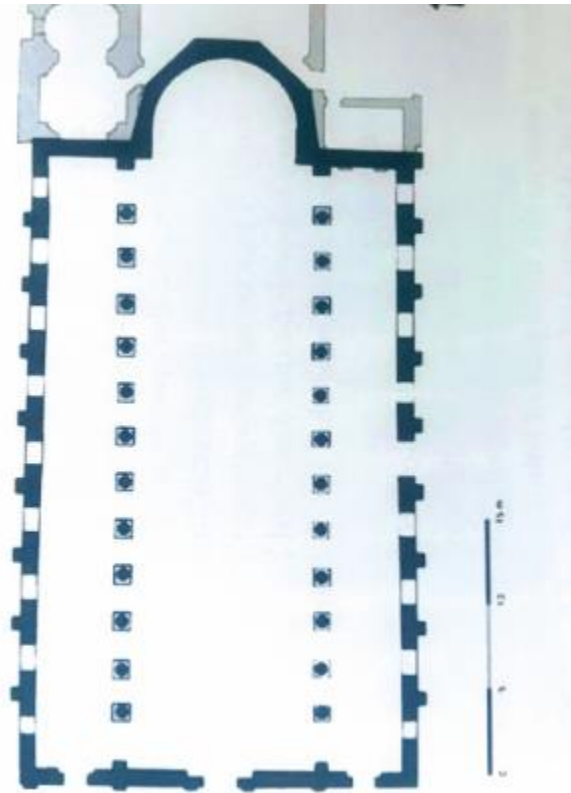


Fig. 42. Planta de San Apolinar el Nuevo, Rávena, siglo VI.

La Iglesia de San Apolinar el Nuevo, también conocida como Iglesia de San Martín, se inicia con el reinado del rey ostrogodo Teodorico (m. 526) y fue reformada a comienzos del siglo IX (Mauskopf Deliyannis, 2010: 147-148). Las descripciones más antiguas que se conservan de este edificio están recogidas en fuentes tardías del siglo IX y proceden del *Liber Pontificalis* de Agnello de Rávena (m. 850). En el caso de San Apolinar el Nuevo, la monarquía ostrogoda encabezada por Teodorico mantuvo la disposición de la basílica constantiniana en las construcciones destinadas al culto cristiano (Vidal Álvarez, 2011: 203).

La planta de la Basílica de San Apolinar el Nuevo mantiene la misma morfología desde sus inicios y, como sucede en el espacio principal de la macsura de al-Hakam II en Córdoba y en la anterior Basílica de Santa Sabina, el aula basilical se inscribe en un rectángulo dividido en tres naves. En este caso la central es más ancha y alta que las laterales (Vidal Álvarez, 2011: 204). Las tres naves corren perpendiculares al muro de cierre de la cabecera, donde las dos laterales desembocan en un testero plano, mientras que la nave central da lugar un ábside, semicircular al interior y poligonal al exterior (Mauskopf Deliyannis, 2010: 148). Según Mauskopf (Mauskopf Deliyannis, 2010: 147-148), el edificio original también debió contar con un vestíbulo o nártex a los pies que no se conserva y de un atrio porticado que precedía a la sala de oración.

En lo correspondiente al alzado, la Iglesia de San Apolinar el Nuevo también reproduce el esquema conocido de las basílicas constantinianas y similar al diseño que se plantea en la macsura califal de la Mezquita de Córdoba. Aquí las naves quedan separadas por doce columnas a cada lado, compuestas todas ellas por basa, fuste, capitel y un cimacio sobre el que apoyan los arcos de medio punto. Los capiteles reproducen la decoración de hojas de acanto, pero con un esquema más simplificado que en la arquitectura imperial romana (Mauskopf Deliyannis, 2010: 147-149). Entre las arquerías y el cuerpo de ventanas se desarrolla un friso decorativo muy complejo al que se hará referencia en el capítulo 9 dedicado a la decoración musivaria por sus paralelos con el ornamento de mosaico de la macsura de al-Hakam II en Córdoba.

El espacio de la cabecera se separaba del aula basilical mediante el desarrollo de un arco de medio punto triunfal a la entrada del tramo presbiterial. De nuevo este elemento arquitectónico separa el espacio reservado a la comunidad de fieles del lugar donde se disponían los oficiantes en torno al altar. Esta jerarquización del espacio también quedaba resaltada por

medio de la elevación de la cota de suelo del ábside con respecto a la del resto del edificio, lo cual articulaba dos espacios para usos litúrgicos distintos (Mauskopf Deliyannis, 2010: 150).

La función que cumple la Iglesia de San Apolinar el Nuevo podría constituir también un paralelo con el uso de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba como un oratorio de uso privado y exclusivo del monarca (Mauskopf Deliyannis, 2010: 146; Abad Castro, 2009: 10). Al igual que la macsura de al-Hakam II quedaba conectada con la residencia del califa mediante el pasillo del *sabat*, la Iglesia de San Apolinar el Nuevo se situaba a continuación del Palacio del rey Teodorico, por lo que podría haber sido la capilla palatina de uso privado de la familia real ostrogoda. Esta interpretación como oratorio privado parte de un dato que ofrece el mencionado historiador Agnello de Rávena en el siglo IX:

The church of st. Martin the Confessor in this city, which King Theoderic 180 founded, which is called the Golden Heaven... Indeed in the apse, if you look closely, you will find the following written above the windows in stone letters: King Theoderic made this church from its foundations in the name of our Lord Jesus Christ. (Mauskopf Deliyannis, 2010: 146).

Por medio de este texto se puede observar cómo el espacio del presbiterio, donde se sitúa el altar, adquiere un singular protagonismo vinculado a la monarquía que patrocina dicho edificio. Además, la expresión utilizada por Agnello en referencia al «cielo dorado» se había transformado desde la construcción de Santa Sofía en la representación literaria y metafórica de la Jerusalén Celeste y del triunfo de la Salvación, como se observará con detenimiento en el capítulo 9.

Hacia la segunda mitad del siglo V, la estructura de la basílica en el Mediterráneo Oriental mantuvo las estructuras básicas de la misma a la que se le añaden diferentes espacios que amplían el perímetro de la misma. Una de las más interesantes es la Basílica de San Juan Evangelista de Éfeso, construida a mediados del siglo V (Krautheimer, 2005: 113). La ciudad de Éfeso también constituyó un centro espiritual, así como sede patriarcal, importante (Brown, 1989: 56) pues en el año 431 acogió uno de los Concilios Ecuménicos. Este concilio, mandado reunir por el emperador Teodosio II, condenó la herejía nestoriana (Sarris, 2011: 163-164) y proclamó a la Virgen María como *Theotokos* o Madre de Dios. Este último hecho tiene que ver,

como apunta Brown (Brown, 1989: 170-173) con el apoyo que recibió la reunión del Concilio por parte de la comunidad copta egipcia, la cual ya había asumido que la Virgen con el Niño en brazos era una representación de la *Theotokos* y cuya transferencia es altamente probable que proceda de la iconografía de la diosa Isis amamantando a Horus (Brown, 1989: 170). Los datos apuntan a que los concilios de Éfeso se reunieron en la basílica de Santa María de Éfeso (Krautheimer 2005: 127), cuyo lenguaje artístico era muy similar al de la Basílica de San Juan.

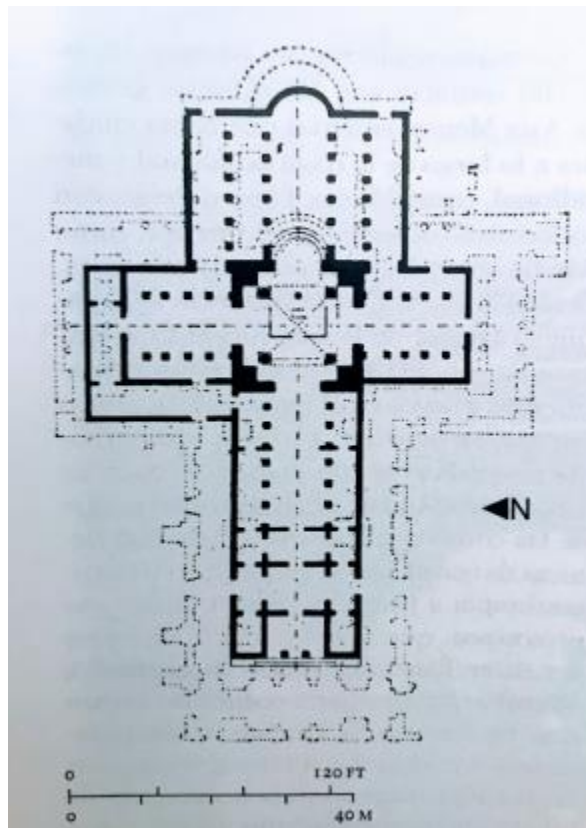


Fig. 43. Planta del complejo de San Juan de Éfeso hacia el 450.

La Basílica de San Juan de Éfeso (fig. 43) puede considerarse uno de los edificios más representativos de la monumentalidad de la basílica constantiniana en la zona del Egeo. La construcción mantiene estructuras similares a las que ya se ha hecho referencia en los casos anteriores; no obstante, su planta es algo más compleja por las diferentes adiciones que presenta.

En sus inicios en el siglo IV este espacio se codificó como un *martyrium* de planta de cruz griega centralizada que a partir del siglo V se reforma para convertirlo en un espacio litúrgico de planta basilical y de aspecto mucho más grandioso. Por tanto, es un caso representativo, como sucedía en los edificios anteriormente mencionados, de la combinación entre la planta centralizada martirial y el edificio basilical utilitario para la celebración litúrgica.

En cuanto a la planta del siglo V, que fue reproducida por Krautheimer (Krautheimer, 2005: 126), la Basílica de San Juan de Éfeso mantiene el esquema del aula basilical que se inscribe en un rectángulo dividida en tres naves. Sin embargo, esta disposición no solamente se reproduce en el espacio entre los pies y la cabecera del edificio, sino que se desarrolla en cada uno de los cuatro brazos del edificio original de cruz griega. De este modo adquiere unas dimensiones monumentales que rodean el centro del espacio martirial. En este caso llama la atención el tamaño del aula que recorre el tramo desde el centro del *martyrium* hasta el ábside dividido en cinco naves. La nave central adquiere mayores dimensiones en comparación con las laterales tanto en altura como en anchura (Krautheimer, 2005: 126). Todas las naves de los cuatro brazos corren perpendiculares al muro de cierre que se remata con un testero plano.

En el brazo Este la nave central desemboca en el tramo presbiterial, a partir del cual se desarrolla un ábside semicircular. Las cuatro naves que flanquean la central desembocan en un remate plano (Krautheimer, 2005: 126). A los pies, en el brazo Oeste del conjunto, se desarrolló el vestíbulo o nártex precedido de un atrio porticado (Krautheimer, 2005: 127).

El alzado de la Basílica de San Juan de Éfeso también reproduce los esquemas clásicos de la basílica constantiniana y se reitera en los cuatro brazos de la cruz griega del antiguo edificio martirial. Las naves quedan separadas por columnas compuestas por basa, fuste y capitel con cimacio. Sobre las columnas se desarrollan las arquerías de arcos de medio punto. El cuerpo que se construyó sobre las arquerías se conoce parcialmente debido a que la basílica fue ampliada durante el reinado del emperador Justiniano en el siglo VI. Anteriormente se apuntaba a que con la construcción de Santa Sofía de Constantinopla se asiste a un cambio de paradigma en la forma de concebir el templo por medio de cambios sustanciales en la propia morfología arquitectónica (McVey, 1983: 91). Los edificios van sumando nuevos elementos simbólicos como la incorporación de cúpulas en su estructura que destacan un espacio importante para el desarrollo del ritual. Durante la intervención del siglo VI, el alzado de la Basílica de San Juan de

Éfeso, junto con la cercana Basílica de San Demetrio de Tesalónica, se reformó dando lugar a tramos de dobles arquerías de medio punto sostenidas por columnas entre gruesos pilares. Sobre las arquerías se desarrollaban las grandes cúpulas que cerraban el nuevo conjunto del siglo VI (Bango Torviso, Borrás Gualis, 1996: 14). Este aspecto formal que adquirió San Juan de Éfeso supuso una adaptación del conjunto a las nuevas formas arquitectónicas de las grandes basílicas justinianas de Constantinopla como Santa Sofía, Santa Irene y los Santos Apóstoles. Del mismo modo que había hecho el emperador Constantino, Justiniano, y también posteriormente otros soberanos como el mismo al-Hakam II, se preocuparon por la promoción de edificios religiosos en centros geográficos clave que propugnan el triunfo de la nueva fe. Este hecho, ligado a la iconografía del rey Salomón como promotor-constructor del Templo de Jerusalén (Schibille, 2014: 39), parece mantenerse en la memoria y en los procesos de legitimación de los soberanos en el Mediterráneo de la Antigüedad Tardía. En este caso, la ciudad de Éfeso se corresponde con una ciudad esencial para la proclamación de la fe imperial, del mismo modo que Córdoba, en el siglo X, acogerá la sede de la nueva doctrina estatal, lo cual aparece reflejado en la construcción de la macsura califal (Calvo Capilla, 2008: 90).

El interés por la Basílica de San Juan de Éfeso recae en la posibilidad de mantener el aspecto formal del aula basilical dividida en tres naves como modelo esencial que se reproduce independientemente de las dimensiones que adquieren los templos en sus distintas ampliaciones. La Mezquita de Córdoba también supone un buen ejemplo para analizar estos procesos de ampliación que mantienen las estructuras arquitectónicas iniciales, reproducidas constantemente. Como se puede observar el califa al-Hakam II, al igual que Justiniano en este caso, mantuvo la estructura original tanto del templo cordobés construido por sus antepasados como, particularmente, del aula basilical, utilizada en muchos de los espacios de culto que se construyeron en la cuenca mediterránea desde el siglo IV.

En la ciudad de Constantinopla se conserva un edificio basilical de mediados del siglo V conocido como la Basílica de San Juan de Estudio, interesante porque formaba parte de un conjunto monástico constituido hacia el año 450 (Bango Torviso, Borrás Gualis, 1996: 13).

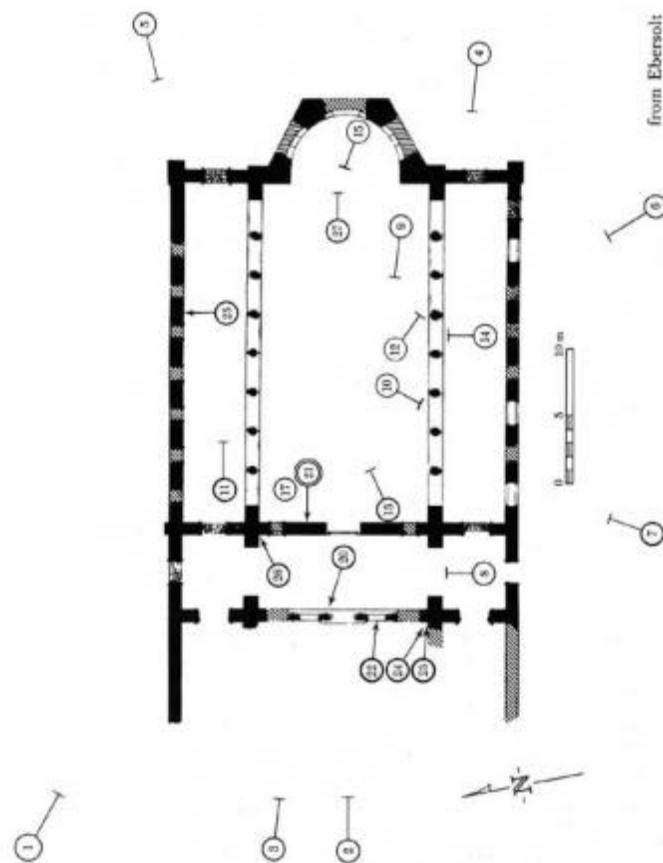


Fig. 44. Planta de San Juan de Estudio, Constantinopla, siglo V.

La conocida como Iglesia de San Juan de Estudio en Constantinopla (fig. 44) formaba parte de un conjunto monástico constituido en el siglo V. Es de las pocas basílicas que se conservan en la ciudad del periodo anterior al gobierno de Justiniano. Los restos conservados de la primera construcción son escasos salvo unas columnas realizadas en jaspe verde que separaban las naves del aula (Petratos, 2014: 11). Las excavaciones arqueológicas han permitido esclarecer cómo fue la morfología de la primera planta de San Juan de Estudio, la cual es interesante por el mantenimiento de las características principales del aula basilical que comparte con el espacio de la macsura de al-Hakam II: posee un vestíbulo dividido en tres secciones que se corresponden con las tres naves interiores. En la macsura de al-Hakam II este tramo tripartito podría haber existido también a pesar de que únicamente se conserva la Capilla del Lucernario, como se observará en el próximo capítulo 6.

Con respecto a la planta, la Basílica de San Juan de Estudio presenta un aula basilical dividida en tres tramos, perpendiculares al muro de la cabecera. El central muestra una anchura doble en comparación con las naves laterales. El conjunto se remata al Este por un ábside semicircular al interior y poligonal al exterior. Las naves laterales finalizan en un testero plano. A la entrada, situada al oeste, se desarrolló un vestíbulo mencionado en el párrafo anterior.

El alzado de San Juan de Estudio se mostraría en sus inicios con una separación de las naves mediante columnas, pero presenta una particularidad: sobre las columnas apoyaba una superficie plana que sostenía un cuerpo de tribunas (Bango Torviso, Borrás Gualis, 1996: 13), no una arquería de medio punto como era habitual en el resto de construcciones basilicales de este periodo.

Otros elementos destacables de la primera construcción de la Basílica de San Juan de Estudio es la utilización de la antigua técnica de construcción de ladrillo y piedra caliza combinados, una forma de construir que se generaliza en la arquitectura bizantina a partir del siglo IX (Krautheimer, 2005: 334). Para este caso resulta fundamental por ser la más común en la construcción de las arquerías de la Mezquita de Córdoba desde sus inicios. Por último, según los estudios de Barsanti (Barsanti, 2011: 87-98) los escasos restos conservados de la decoración del enlucido de San Juan de Estudio indican que fue un espacio sumamente suntuoso, donde aparecen mosaicos de pavimento y murales realizados en pórfido, así como detalles de lenguaje artístico clásico en los mosaicos de una belleza extraordinaria.

La Basílica de San Juan de Estudio se ha indicado que pertenecía a un espacio monástico desarrollado a mediados del siglo V. Es de vital importancia tener en cuenta que el movimiento monástico actuó como transmisor de las nuevas ideas teológicas surgidas de los concilios ecuménicos, así como de mantener las principales lenguas litúrgicas que acompañaban al desarrollo de la nueva doctrina (Spengler, 1966: 71).

Tradicionalmente, el monacato se asume que surge en Egipto en el siglo III (Teja, 1988: 17) vinculado al anacoretismo practicado por primera vez por San Antonio, nacido en Menfis. A principios del siglo IV, según la literatura, San Antonio, movido por las persecuciones cristianas, se trasladó a Alejandría y después a una zona cercana al Mar Rojo en una caravana de sarracenos (Teja, 1988: 19). En el desierto cerca del Mar Rojo surgió una comunidad de anacoretas seguidores de Antonio, tal y como describe Atanasio (Teja, 1988: 19-20). Las comunidades

anacoretas egipcias comienzan a tener un buen número de adeptos avanzado el siglo IV. Es en este momento cuando se asientan las bases de las prácticas anacoretas y surge con fuerza la dualidad entre el mundo material o carnal y el hallazgo de Dios a través del despojo de los bienes mundanos. Este modo de pensamiento no resulta del todo novedoso. Alejandría, así como el mundo siríaco, habían experimentado el desarrollo del gnosticismo pagano, sincretizado con el cristianismo en los tres primeros siglos de evolución (Teja, 1988: 18).

El movimiento monástico en Egipto y Siria generó una serie de estructuras arquitectónicas en torno a la veneración de los anacoretas que tiene que ver con el lenguaje constructivo analizado con anterioridad, solo que los espacios interiores varían para acomodarse a la afluencia de peregrinos o a aquellos que desean practicar el retiro espiritual. Es necesario profundizar en estos aspectos de las primeras formas de vida monásticas en torno a la construcción del Monasterio de San Simeón Estilita, iniciado a mediados del siglo V, donde además se recoge una monumentalización, de nuevo, de la estructura de la basílica en torno a la tumba de un personaje importante.

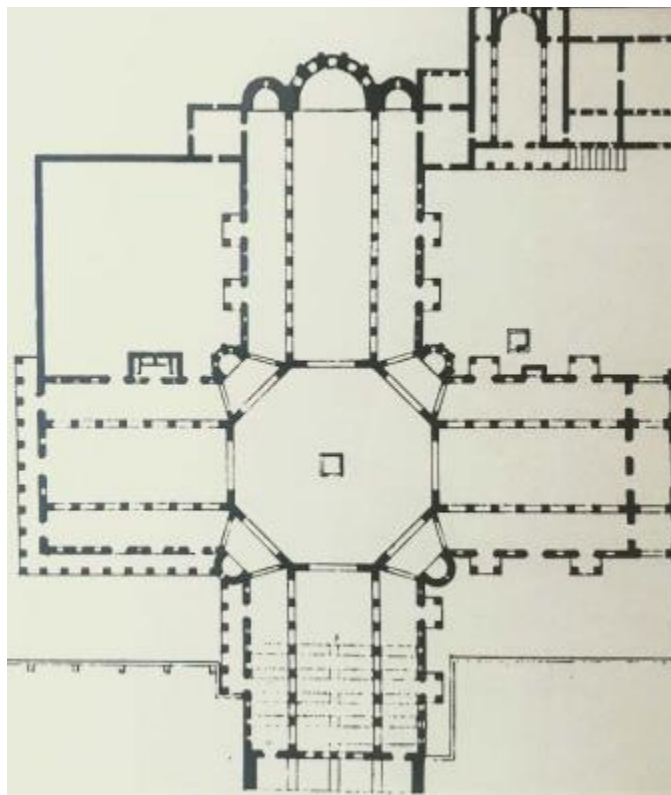


Fig. 45. Planta del Monasterio de San Simeón Estilita, hacia el siglo V.

El conjunto monástico de San Simeón Estilita (fig. 45) debe explicarse desde la propia figura del santo anacoreta. Las comunidades de este tipo, cuyos inicios se establecen en Egipto, comenzaron avanzado el siglo IV a ganar un gran número de adeptos. A partir de ese momento se sentaron las bases de las prácticas del anacoretismo y se refuerza la diferenciación profunda entre el mundo carnal y el hallazgo de Dios por medio del rechazo de los bienes mundanos y como camino hacia la Salvación del alma (Teja, 1988: 15-17). Este modo de pensamiento, vinculado al mantenimiento de la filosofía neoplatónica desarrollada por Plotino fundamentalmente (Brown, 1989: 116; González Ferrín, 2013: 313), se expande desde Alejandría hacia el ámbito siríaco, espacios muy vinculados al desarrollo del gnosticismo pagano, el cual se había asimilado dentro de las comunidades cristianas orientales desde el siglo II (Teja, 1988, 17). Es por tanto en este contexto donde se sitúa la figura de San Simeón, conocido como el Estilita, que practicó el despojo de los bienes materiales desde su aislamiento individual en una columna (Teja, 1988: 20-21; Chatonnet, Debié, 2017: 72). Hasta este lugar llegaban multitudes de peregrinos, lo que dio paso a la necesidad de construir la primera estructura del monasterio de planta central que albergaba el testigo de sus acciones: la columna (Krautheimer, 2005: 170). Es interesante volver a señalar que la conservación de la memoria de estos personajes gracias a la exposición de espacios vinculados a ellos, en este caso la columna de San Simeón, propició la veneración no tanto de los restos corporales de dichos personajes sino los testigos materiales que aportan veracidad a las leyendas sobre ellos. Estos elementos, como en este caso la columna, los restos del Santo Sepulcro, o en el caso de la macsura de al-Hakam II el *mushaf* del califa Otmán, del cual se darán los datos oportunos en el capítulo 10, toman corporeidad (o vida) en la imaginación de los fieles y peregrinos (Cox Miller, 2009: 152-153). Estos elementos físicos adquieren cotas de espiritualidad que, en palabras de Cox (Cox Miller, 2009: 154) hacen que experimenten una suerte de metamorfosis o transfiguración en palabras de Gross (Gross, 1992: 234): “a process at once natural and unnatural, at once bringing the dead to life and yet transcending life, the real and nature, in that very triumph”.

El desarrollo arquitectónico del Monasterio de San Simeón Estilita se sucede de forma similar al de San Juan Evangelista en Éfeso (Krautheimer, 2005: 171): de una estructura martirial de planta central se realiza una ampliación extendiendo el espacio de sus brazos como si de cuatro aulas basilicales independientes se tratara. Por lo tanto, la planta del conjunto es

centralizada, como era habitual en los edificios conmemorativos y martiriales, con forma de cruz griega. Los cuatro brazos parten del espacio central donde se ubicaba la columna de San Simeón y desarrollan una planta basilical dividida en tres naves, donde la central es más ancha que las laterales. En los brazos Norte y Sur las naves desembocan en testeros planos, mientras que el brazo orientado al Este posee un ábside semicircular al interior y al exterior, flanqueado por dos salas con ábsides de menor tamaño y que genera una cabecera tripartita. El brazo Oeste es más corto y posee a los pies un vestíbulo o nártex (Krautheimer, 2005: 170-174). Este vestíbulo también se repite a los pies del brazo Sur y queda dividido en tres tramos: el central, de planta rectangular, y los laterales de planta cuadrada, como se puede observar en la planta de Krautheimer (2005: 174). Curiosamente este tipo de disposición tripartita en el espacio de recepción presenta similitudes con la hipótesis para la planta que podría haber existido en el vestíbulo de entrada, cubierto por cúpulas, de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba que formuló Ruiz Souza (2001).

El alzado de cada una de las aulas basilicales se reproduce de igual forma: las naves quedan separadas por columnas y la central es más alta que las laterales. Sobre las columnas, compuestas de basa, fuste y capitel corintio (Krautheimer, 2005: 171), se alzan los cuerpos de arquerías de medio punto sobre los que se desarrollaba el friso con ventanales que permitían la iluminación interior. El espacio central del conjunto monástico quedaba cubierto por un cimborrio apoyado sobre gruesos pilares con columnas adosadas de lenguaje clásico grecolatino (Krautheimer, 2005: 176). Sobre ellas sendos arcos de medio punto sostienen la estructura del cimborrio octogonal que cubre la columna.

De nuevo en un contexto monástico, la estructura de la basílica constantiniana se mantiene incluso en zonas aparentemente más lejanas a los contextos urbanos cercanos a las principales capitales del Imperio Romano de Oriente. Sin embargo, del mismo modo que sucedía con los iniciales Monasterios del Sinaí que sirvieron para proteger a algunos monjes y peregrinos de las *razzias* de tribus nómadas (Monferrer Sala, 1999: 82), existen otros puestos fronterizos que sirvieron tanto como lugar de protección como de comunicación comercial y cultural entre el Imperio Romano Oriental y el Imperio Persa. Este el caso, por ejemplo, de la ciudad de Nísibe (Keeser-Kayaalp, Erdogan, 2013: 137), un importante enclave comercial y estratégico que

además se convirtió en un centro espiritual y de mantenimiento del saber de la Antigüedad de primer orden.

En Tur Abdin, Mardin, la actual Turquía, se levanta la llamada Catedral de San Jacobo de Nísibe (fig. 46). Como se ha indicado, este lugar está íntimamente relacionado con un centro espiritual fundado en el siglo IV por San Jacobo obispo de Nísibe, muerto en 338 (Cross, Livingstone, 2005: 861). En este lugar se tradujeron del griego a la lengua siríaca un gran número de documentos durante el siglo VI (Chatonnet, Debié, 2017: 156) por lo que no solamente funcionaba como espacio monástico, sino también como un espacio de intensa actividad en la transmisión del saber de la Antigüedad (Keser-Kayaalp, Erdogan, 2013: 137).

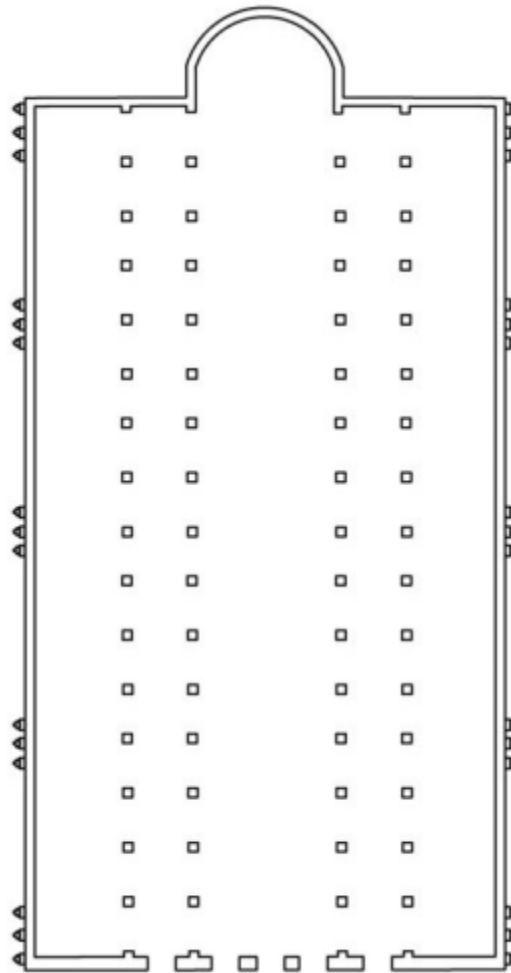


Fig. 46. Planta de la Catedral de San Jacobo de Nísibe, Turquía, siglos V-VI.

La Iglesia o Catedral de San Jacobo de Nísibe, cuyas primeras fases de construcción datan del siglo V, presenta una planta habitual con respecto a las que se han analizado con anterioridad: un aula basilical dividida en cinco naves con la central más ancha que las laterales. Sin embargo, en este caso las dos naves que flanquean a la central son más estrechas que las que están delimitadas por el muro perimetral (Keser-Kayaalp, Erdogan, 2013: 142). En la cabecera se dispuso un ábside semicircular tanto al interior como al exterior.

El alzado también presenta rasgos similares ligados a la tradición constructiva de la basílica salvo por una excepción: las naves no quedan separadas por columnas, sino por pilares de sección cuadrada. Algunos de ellos presentan una forma trifoliada (Keser-Kayaalp, Erdogan, 2013: 142) con columnas adosadas a su estructura, pero solamente se han encontrado tres de esta tipología. Probablemente se corresponden con la reforma de la catedral en época medieval.

Los fragmentos decorativos hallados en las excavaciones de la catedral son muy parciales. Sin embargo, el baptisterio que se encuentra a escasos metros de la misma permite identificar una decoración de rasgos típicos de la decoración tardorromana, como los mosaicos de pavimentos con motivos geométricos, así como los relieves con vides, ovas, rosetas, palmetas, etc., (Keser-Kayaalp, Erdogan, 2013: 144) Las excavaciones arqueológicas han podido confirmar la utilización de grandes sillares de piedra en su construcción, de la misma forma que se utilizaron en el baptisterio. El baptisterio de San Jacobo de Nísibe, datado a finales del siglo V, resulta interesante por la utilización temprana de elementos como el arco de herradura combinado con superficies arquitrabadas (fig. 47). También llama la atención su decoración exterior muy ligada a los motivos ornamentales habituales de Mesopotamia, con relieves que presentan más profundidad, delicadez y que producen efectos más potentes de claroscuro, entremezclados con la influencia decorativa tardorromana (Keser-Kayaalp, Erdogan, 2013: 148).



Fig. 47. Fachada sur del baptisterio de la Catedral de San Jacobo de Nísibe.

Estas características del relieve escultórico de tradición mesopotámica deben tenerse en cuenta porque se han puesto en relación con la herencia de todo este patrimonio cultural antiguo por parte de los califas abasíes de Bagdad. Por medio de la influencia que éstos ejercieron en el Mediterráneo, en la macsura de al-Hakam II existen paneles decorativos que se han puesto en relación con este tipo de ornamentación escultórica oriental (Bloom, Blair, 1997: 56).

Otro de los ejemplos más elocuentes vinculado a los monasterios fronterizos es el conjunto sirio de Qasr el-Banat (fig. 47). Como bien indican Krautheimer (2005: 164) y Pentz (1992: 25-27) de las grandes ciudades romanas ubicadas en Siria se han conservado escasos restos, tanto de arquitectura religiosa como civil. Sin embargo, lo interesante de este contexto geográfico es la gran cantidad de restos de iglesias, monasterios, viviendas, etc. que se han conservado en el entorno rural. Los primeros restos de basílica aparecieron en Siria a finales del siglo IV y, según el primer autor (Krautheimer, 2005: 167) no presenta rasgos diferentes de los de otras iglesias del Mediterráneo cristianizado.

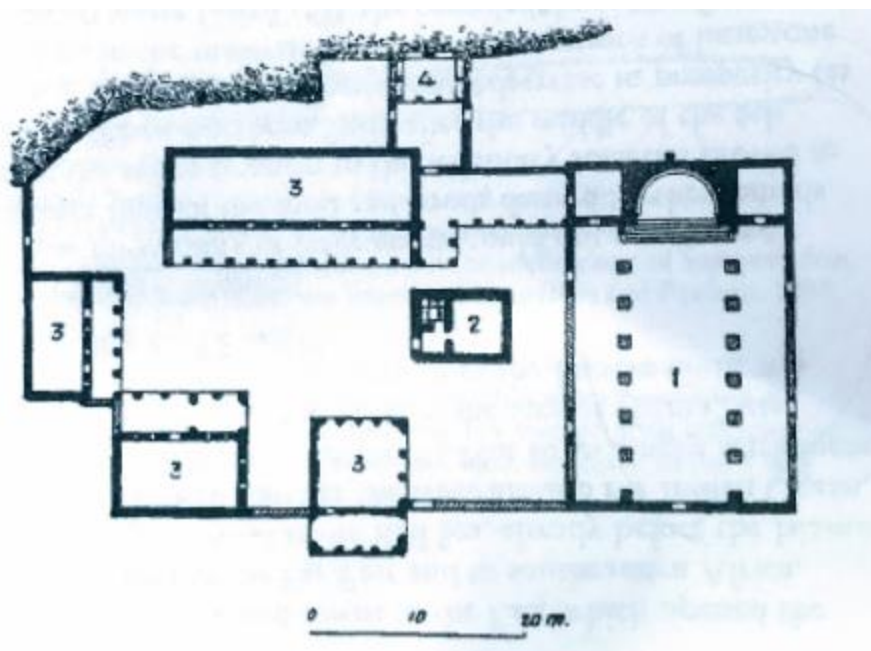


Fig. 48. Planta del complejo monástico de Qasr el Banat, siglo VI, Siria.

La iglesia del conjunto monástico de Qasr el Banat (fig. 48) se conserva de forma muy parcial. La información bibliográfica con respecto a su lenguaje arquitectónico también es muy escasa pero sí que existen datos que pueden explicar cómo eran estos conjuntos monásticos fortificados (Pentz, 1992: 26). En el interior de estos monasterios fortificados el espacio de reunión para la celebración de la liturgia adopta el modelo basilical que se viene mencionando y, además, comienzan a presentar un ábside flanqueado por dos salas laterales, como se puede observar en la imagen. En otras basílicas del entorno sirio anteriores al siglo VI también se aprecia este fenómeno, como es el caso de San Sergio en R'safah (Krautheimer, 2005: 180) o la Basílica de Umm-es-Surab, en la zona del Haurán, fechada a finales del siglo V (Krautheimer, 2005: 166). En el brazo Este de *martyrium* de San Simeón Estilita ocurre lo mismo: el ábside está flanqueado por dos salas laterales de menores dimensiones. La existencia de estos espacios añadidos al ábside se tratará en profundidad en el capítulo 6, pero es interesante mencionar su vinculación al desarrollo del ritual de la Misa y del protagonismo de la Eucaristía, así como las dudas que hacen pensar que su origen podría proceder de los rituales cristianos de las comunidades siríacas (Krautheimer, 2005: 345-346). Este hecho es importante a nivel visual porque se ha de recordar que su estandarización en la arquitectura religiosa a partir del siglo VI

parece ejercer una influencia significativa en la distribución del muro de alquibla de la ampliación del califa al-Hakam II, como se observará más adelante.

La Basílica de Qasr el Banat pertenece a un grupo de iglesias que se construyeron a finales del siglo VI en los llamados «monasterios fronterizos» en permanente contacto con el Imperio Persa (Chatonnet, Debié, 2017: 158). Los restos que se conservan dejan muestra de una basílica con una planta perfectamente inscrita en un rectángulo (Pentz, 1992, 26) adosada a la muralla del recinto. El aula basilical se divide en tres naves por medio de pilares de forma cuadrada, como en el caso de la Catedral de San Jacobo de Nísibe, que se desarrollan de forma perpendicular al muro del ábside, que al exterior presenta un testero plano. Al interior el ábside se abre a la nave principal en forma semicircular, flanqueado por dos salas de planta cuadrada con acceso desde las naves laterales. Del mismo modo que en la macsura de al-Hakam II en Córdoba las naves desembocan en un testero plano. La planta semicircular es imperceptible desde el exterior de la iglesia, al igual que sucede en el muro de alquibla del templo cordobés en la ampliación del siglo X.

Del alzado no se ha conservado prácticamente nada que pueda asegurar cómo era la separación de las naves en altura. Lo que sí aparece destacado es que la cota de suelo del cuerpo basilical estaba por debajo de la del tramo presbiterial, de modo que este estaría elevado.

La basílica constantiniana también tuvo un importante desarrollo en Egipto, además con unas características muy especiales pues su planta rectangular y distribución recuerda a la estructura de los antiguos templos egipcios (Krautheimer, 2005: 134). En el ámbito egipcio la vida cenobítica en el siglo V tuvo una importancia capital en el desarrollo de las arquitecturas religiosas cristianas. Ejemplo de ello son los antiguos monasterios fortificados, llamados pacomianos (Teja, 1988: 24), conocidos como Monasterio Rojo y Monasterio Blanco, los cuales datan de finales del siglo V. La Basílica de San Shenoute, en el interior del Monasterio Blanco, presenta una planta basilical rectangular cuya cabecera resulta interesante por estar rematada en un ábside triconque, al igual que sucedía en la Basílica de Hermópolis (Grossmann, 2001: 768).

Durante el período de la Antigüedad Tardía, la provincia de Egipto mantiene su carácter de centro económico y estratégico de suma importancia en el Mediterráneo. Parece ser que

durante los siglos V y VI la actividad constructiva en esta zona fue muy intensa y el cristianismo copto adoptó grandes cotas de protagonismo en la región (Wickham, 2016: 73). Egipto se convertirá en el centro ideológico del movimiento monástico, como se ha observado previamente. Además, el cristianismo egipcio ha disfrutado de una serie de características culturales que lo diferencian del resto de comunidades cristianas, quizá por su propia idiosincrasia como punto de constante intercambio cultural y herederos de un pasado particular. Este hecho se refleja muy bien, como apunta Brown (Brown, 1989: 170), en las expresiones artísticas coptas. Una de ellas, bastante interesante porque representa una transferencia clara de una iconografía del antiguo Egipto, es la defensa de la Virgen como Madre de Dios y su representación amamantando al Niño, que procede de la anterior iconografía de Isis (Brown, 1989: 170). El Concilio de Éfeso fue apoyado, precisamente, por la comunidad copta en 431, cuando se afirma que María era *Theotokos* (Brown, 1989: 170). La problemática que dio lugar al desarrollo independiente de la Iglesia Copta deriva del Concilio Ecuménico de Calcedonia en 451, cuando se afirmó que Cristo poseía dos naturalezas independientes. Los cristianos de Egipto, teológicamente, no aceptaron este dogma (Brown, 1989: 173) produciéndose la ruptura definitiva con la Iglesia Romana Oriental en 457. Alejandría dejó de ser la sede episcopal principal después de Roma. Así pues, durante el siglo VI, la Iglesia Copta permaneció bajo el mandato político del Imperio Romano Oriental.

En este contexto merece la pena destacar una de las basílicas más antiguas de El Cairo (Dridi, 2015: 36), la Basílica de Santos Sergio y Baco (fig. 49), que también presenta una estructura vinculada a la basílica constantiniana y que, además, está ligada a un episodio de la Huída a Egipto. En este caso no parece ser un centro cuya fundación dependa de la conservación de reliquias corporales, sino de un espacio de memoria y recuerdo de una de las leyendas más populares que tienen que ver con la Sagrada Familia (Álvarez Vicente, 2018: 280).

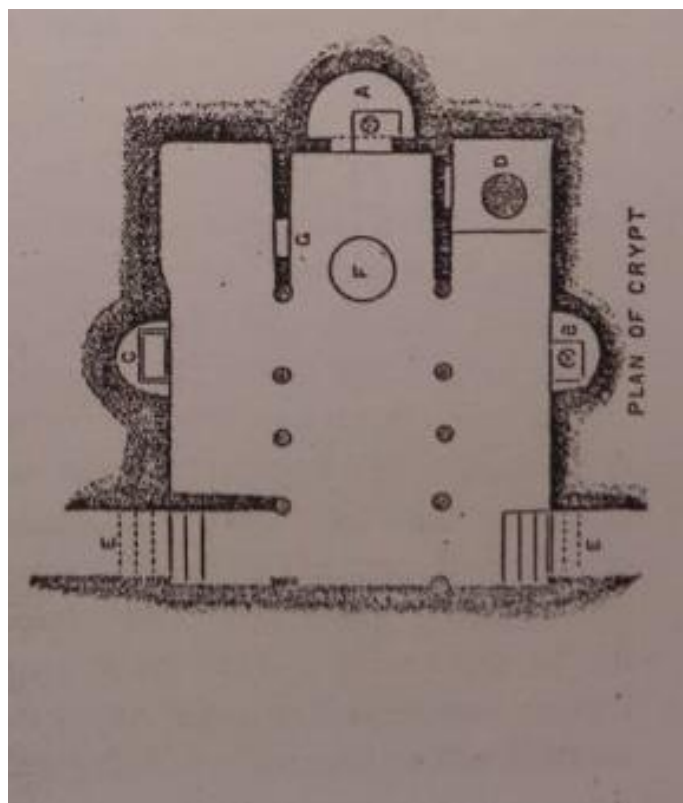


Fig. 49. Plano de la cripta inicial de la Iglesia de Santos Sergio y Baco, El Cairo, siglo VI.

La Iglesia de Santos Sergio y Baco se ubica en la actualidad en el conocido como barrio copto de El Cairo (Dridi, 2015: 36). Este espacio cuenta con una larga tradición tanto para la religión cristiana copta como para el islam egipcio pues en este mismo barrio, conocido en árabe como al-Fustat, se asentó el campamento de los primeros conquistadores árabes según el relato de *Futuh Misr* de finales del siglo IX (Whitcomb, 2015: 96). Antes de comenzar a analizar su estructura se ha de indicar que la presente basílica tiene un interés especial por su carácter conmemorativo ya que su ubicación se vinculó, en las tradiciones medievales, al viaje de la Sagrada Familia en la Huída a Egipto (Álvarez Vicente, 2018: 280). También presenta conexiones con el cristianismo sirio por el origen de los mártires a los que está dedicada la iglesia. Otro espacio con la misma advocación a los Santos Sergio y Baco aparece en la capital del Imperio promocionado por la emperatriz Teodora (Álvarez Vicente, 2018: 280).

En el caso de la Iglesia de Santos Sergio y Baco en El Cairo existen algunos problemas de datación provocados por la lectura de las fuentes escritas que parecen entrar en contradicción con las fuentes arqueológicas (Álvarez Vicente, 2018: 280). Las primeras sitúan el origen de este templo en el siglo VII, cuando se construye una cripta martirial, pero los restos materiales más antiguos datan del siglo IX. Los textos de Eutiquio son los que especifican que Anastasio, promotor del edificio, era un cristiano monofisita procedente de Siria y por esta razón sus inicios se ubican antes del siglo IX (Álvarez Vicente, 2018: 280).

A pesar de la compleja cronología lo cierto es que las excavaciones llevadas a cabo por Butler en el siglo XIX mostraron algunos niveles arqueológicos anteriores a la construcción más actual. Si se sigue la lógica constructiva de este periodo entre los siglos VII y IX se podría pensar que el primer espacio de culto vinculado a los Santos Sergio y Baco debió desarrollarse con un aula basilical rematada en un ábside (Álvarez Vicente, 2018: 281) al que se pudieron añadir dos salas laterales o pastoforios (Meinardus, 1994: 44). Según Meinardus debió de ser así por la estructura que presenta la posterior construcción del siglo XIII y que probablemente estaría manteniendo la forma anterior (Meinardus, 1994: 44).

En cuanto al alzado, las naves que componían el aula estarían divididas por columnas, algunas de ellas procedentes de los *spolia* de edificios previos, como era habitual en la construcción tardorromana (Dridi, 2015: 36).

Como se ha indicado, los restos bajo el actual edificio del siglo XIII apuntan a un mantenimiento de la morfología de una planta anterior -del siglo IX- que reproduce el esquema de la basílica dividida en tres naves. Por tanto, resulta de utilidad poder determinar que en Egipto también se encuentran construcciones con esta tipología en una fecha como el siglo IX, cercana a la construcción de la macsura de al-Hakam II en Córdoba, y que presenta rasgos similares.

Las plantas y alzados de los edificios analizados son sólo una pequeña muestra de la gran cantidad de estructuras basilicales que proliferaron en el entorno de la cuenca mediterránea como espacio destinado al culto. Con esta revisión de algunas estructuras basilicales se pretendía observar cómo el aula basilical evoluciona desde la tipología romana y transformó su significado adaptándose a las necesidades de las diferentes comunidades religiosas. No obstante, antes de trasladar el foco a la Península Ibérica, se cierra este epígrafe con la adopción de la planta

basilical en la estructura de las primeras mezquitas en Oriente. Como ejemplo se ha tomado la planta de la Mezquita al-Aqsa, situada en Jerusalén y fechada en el siglo VII.

La Mezquita al-Aqsa (fig. 50) es una de las construcciones antiguas más importantes de la arquitectura islámica vinculada a tradiciones religiosas relacionadas con el Profeta, junto con la Cúpula de la Roca. Los inicios de la construcción presentan algunos interrogantes, ya que la tradición islámica indica en algunos casos que pertenece a la época del califa omeya Abd al-Malik (715-717) y otros al de al-Walid (705-715). Sin embargo, los primeros restos que se conservan en el perímetro de la Mezquita al-Aqsa pertenecieron a la *stoa* Herodes (Creswell, 1979: 25). Existen muy pocos elementos que clarifiquen cómo pudo ser su estructura original (Creswell, 1979: 64; Warren, 1985: 237) ya que ha sufrido constantes modificaciones en el periodo de las Cruzadas (Warren, 1985: 237).

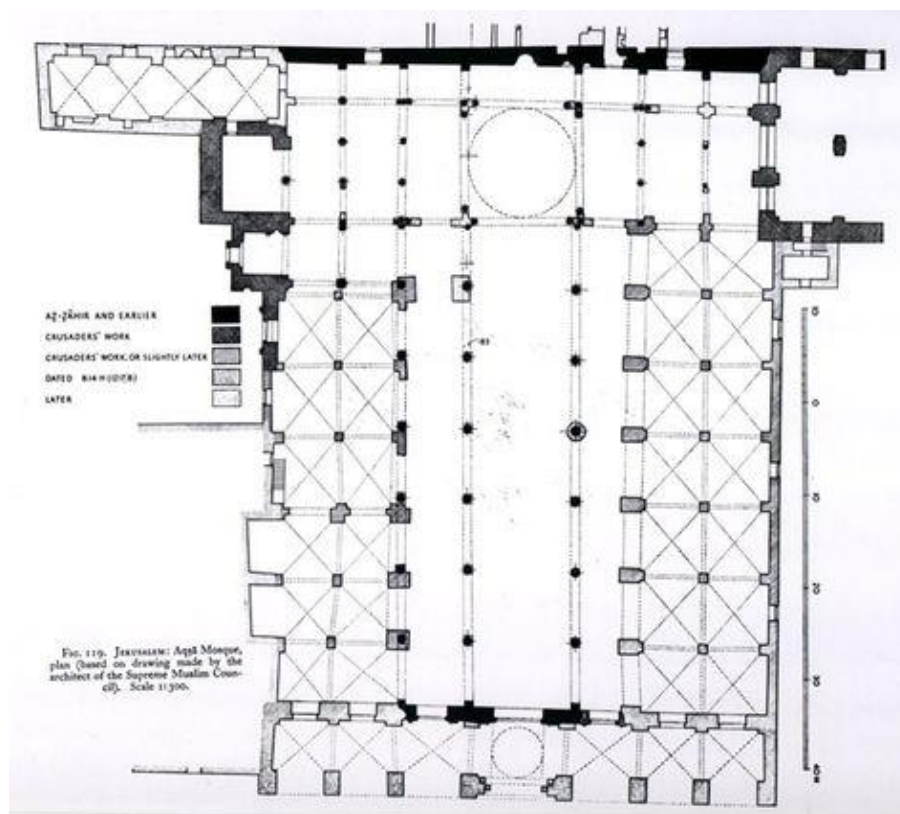


Fig. 50. Planta de la Mezquita al-Aqsa, Jerusalén, siglo VII.

En cuanto a la planta de la Mezquita al-Aqsa, el esquema del aula basilical se hace presente de nuevo. El perímetro inicial de la sala de oración se ha fechado a finales del siglo VII y se correspondía con una planta cuadrada dividida en siete naves (Creswell, 1979: 25) donde la central era más ancha, así como las dos laterales que la flanqueaban, que el resto de las naves. Este esquema de naves donde se destacan las tres centrales se ha puesto en íntima conexión con la estructura de la planta de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. Autores como Ewert señalan que la Mezquita al-Aqsa es la fuente principal de la que bebió al-Hakam II al proyectar el espacio de la macsura (Ewert, 1995: 53). Las naves desembocan perpendicularmente en el muro de alquibla donde se sitúa el nicho cóncavo del *mihrab*. Esta disposición de las naves es muy llamativa, ya que, por lo general, las naves de los antiguos oratorios islámicos de Damasco o Fustat (El Cairo) corren de forma paralela al muro de alquibla. Es posible que la Mezquita al-Aqsa esté tomando como modelo la arquitectura de los edificios basilicales que albergan los Santos Lugares. Incluso, tal vez por el lugar donde se construye este espacio, junto con la Cúpula de la Roca, lo que se está imitando o rememorando es la estructura del antiguo Templo de Jerusalén. Se ha de recordar que la destrucción del Templo en el año 70 había marcado un punto de inflexión en la historia de la ciudad de Jerusalén y que hacia el siglo VII el movimiento mesiánico habría tomado gran fuerza, tal y como indican los textos del patriarca Sofronio (González Ferrín, 2013: 306). El peregrino Arculfo, también a comienzos del siglo VII, explica en sus textos que en la explanada del antiguo templo se estaban removiendo piedras para construir un nuevo lugar de culto (Kennedy, 2007: 93-94; González Ferrín, 2013: 355).

En referencia al alzado, la nave principal se divide de las dos que la flanquean a través de columnas que presentan un fuste muy poco desarrollado, con un capitel de orden corintio sobre los que apoyan las arquerías. Sobre éstas se abre un cuerpo de ventanas. Estas dos naves que flanquean la principal quedan divididas de las siguientes por pilares de sección cuadrada que también sostienen arcos; en cambio éstas se dividen de las siguientes por medio de un sistema de columnas. Las naves, como se ha indicado, desembocan en el muro de alquibla, salvo la nave central que, como sucedía en la mayoría de las basílicas cristianas, termina en un gran arco que precede al vestíbulo anterior al *mihrab* cubierto con una cúpula, estructura en la cual se profundizará en el capítulo 7. Este esquema también se repite, como se ha indicado, en la macsura de al-Hakam II en Córdoba, pero con una solución de tres cúpulas. En el tramo previo al

acceso a la sala de oraciones, que actúa a modo de nártex, se colocó una cúpula de menores dimensiones.

5.2.3. El desarrollo del aula basilical en la Península Ibérica.

El modelo del aula basilical también tiene su reflejo en la arquitectura cristiana temprana de la Península Ibérica, siguiendo un lenguaje tanto en planta como en alzado muy similar con el que muestran los edificios que se han analizado previamente. Los primeros edificios dedicados al culto cristiano en el entorno peninsular pertenecen al ámbito funerario (Muñiz Grijalvo, 2000: 96-100), como también había sucedido en el resto del Mediterráneo. Los casos más antiguos de edificios de culto cristiano están vinculados a las tumbas de mártires, como sucede en los ejemplos de Santa Eulalia de Mérida o Santa Eulalia de Bóveda en Lugo. Ambos edificios, probablemente, fueron construidos en época romana, pero durante la Antigüedad Tardía se transformaron al culto cristiano a través de la incorporación de elementos rituales (Caballero Zoreda, Feijóo Martínez, 1995: 52-60). Su transformación y consolidación se ha datado entre los siglos IV-VI. El lenguaje artístico que se va a utilizar tanto en las arquitecturas de basílica como en otras artes cristianizadas: relieve, escultura, pinturas, etc. seguirá copiando los modelos romanos (Bango Torviso, 2012: 57) pero que, como en los edificios anteriores, paulatinamente se irán dotando de un nuevo simbolismo. Los primeros edificios que se han identificado como aulas basilicales de culto cristiano aparecen en grandes complejos arquitectónicos como la basílica de la Villa de Carranque (Toledo, siglo IV), donde la estructura basilical todavía presenta dudas sobre su función (Rodá, 2001: 111; García, Fernández, Peña, Zarco, 2014: 477).

A partir del siglo V el aula basilical se consolida en la Península Ibérica como modelo a seguir para la arquitectura de culto cristiano y mantiene el lenguaje constructivo romano. El espacio suele estar dividido en tres naves y rematado por un ábside semicircular, pero también existen algunas variantes como la morfología del ábside que adopta diversas formas y cierres (poligonal, de herradura, plano, etc.) o la incorporación de otros espacios vinculados a la influencia romana oriental o norteafricana como la basílica de ábside contrapuesto (Yarza Luaces, 1988: 10; De Palol Salellas, 1969: 1995). La incorporación de la cúpula, como se

observará en el capítulo 7, también es esencial en este punto. Como se ha indicado, en el siglo VI, tras la construcción de Santa Sofía de Constantinopla, las basílicas del Occidente Latino mantendrán la estructura rectangular basilical a la que se suele añadir una cúpula en el tramo que precede al santuario. En el ámbito visigodo, tras la conversión en 587 al catolicismo, la mayor parte de las basílicas presentarán este tipo de estructura que combina el aula basilical con la cúpula, incluso algunas de ellas tenderán, como en Bizancio, a una centralización completa. La mayor parte de las basílicas tardoantiguas peninsulares, a comienzos del siglo VII, monumentalizan sus espacios, desarrollan un lenguaje triunfal y se hacen más complejas. Los nuevos mensajes simbólicos adoptados por la arquitectura templaria en el Imperio Romano de Oriente y su área de influencia parecen estar presentes de forma expresa también en la arquitectura religiosa visigoda, como se irá analizando a lo largo del presente capítulo y los siguientes.

En este caso el propósito es destacar que la planta basilical, desde su consolidación en el siglo V, se mantiene en diversos tipos de construcciones, tanto religiosas como civiles, y, además, destinadas a diferentes tipos de cultos: cristianos, islámicos, etc. La razón por la que el califa al-Hakam II utilizó este tipo de estructura de aula basilical para la macsura de la ampliación de la Mezquita de Córdoba en el siglo X podría responder a un uso habitual de esta tipología en Occidente desde mucho tiempo atrás. Como se viene insistiendo el aula basilical fue utilizada, indistintamente, en espacios de uso litúrgico cristiano como en espacios de culto musulmán incluso en la Península Ibérica.

Los ejemplos seleccionados aparecen diseminados por todo el territorio peninsular, lo que permite obtener una visión global que muestra un lenguaje artístico común en todo el entorno hispano. Los ejemplos elegidos se han organizado de forma distinta a los anteriores. En esta ocasión cronológicamente, desde el siglo V hasta el siglo X. De esta forma se podrá observar que la reiteración de este tipo de lenguaje arquitectónico es constante en todo el territorio de la Península Ibérica en época tardorromana.

El primero de los ejemplos que se destacan, perteneciente a la provincia romano-oriental de Spania, es uno de los vestigios más antiguos que se conservan y que, curiosamente, puede ponerse en conexión con la planta de la macsura de al-Hakam II porque la solución de su ábside

ya presenta un esquema tripartito. La Basílica de Son Bou en Menorca (fig. 51) se ha datado tradicionalmente a comienzos del siglo VI, momento en el que proliferan en el litoral levantino peninsular e insular los edificios de esta tipología. En las Islas Baleares se desarrollaron conjuntos como el de Es Cap des Port o Son Peretó, también del siglo VI. Sin embargo, la elección de la basílica de Son Bou recae en los paralelos que se pueden establecer entre su morfología en planta y la que presenta la macsura de al-Hakam II. El edificio solamente se conoce por la excavación de su planta.

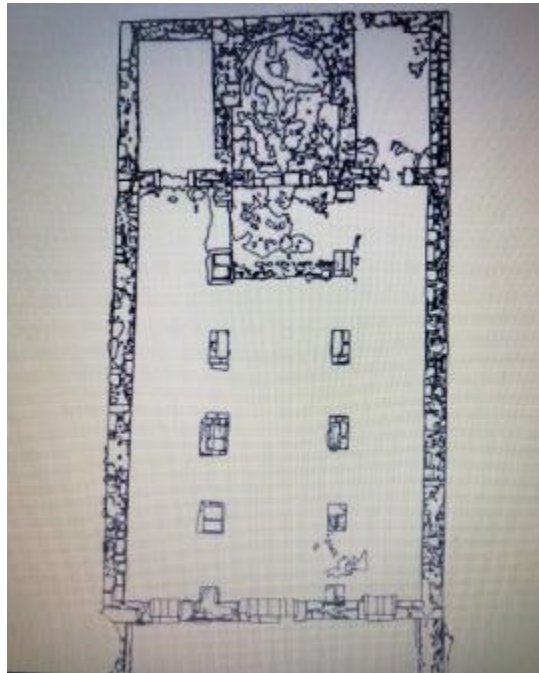


Fig 51. Planta de la Basílica de Son Bou, Menorca, siglo V.

La planta de la Basílica de Son Bou se desarrolla dentro de un perímetro rectangular. El aula basilical está dividida en tres tramos paralelos al muro Este donde se sitúa la cabecera. La nave central, de la misma anchura que las laterales, desemboca en el tramo presbiterial a partir del que se desarrolla un ábside semicircular al interior y plano al exterior flanqueado por dos salas de planta rectangular. En estos dos últimos desembocan las naves laterales y que presentan un acceso solamente a través de estas naves. A los pies se desarrolla un vestíbulo y, delante del mismo, un espacio bautismal.

En cuanto al alzado, el planteamiento de reconstrucción que expone De Palol (De Palol Salellas, 1967: 16-17) tanto para el caso de Son Bou como para las anteriores basílicas baleares citadas es el siguiente: tres naves separadas por columnas corintias, en algunos casos reutilizadas de edificios romanos anteriores, que sostienen una arquería de cinco arcos de medio punto. La altura de las tres naves es la misma. La iluminación se consigue por la apertura de huecos en el muro de las naves laterales (De Palol Salellas, 1969, 1990-1994). Todo el conjunto quedaría cubierto por una techumbre plana salvo el ábside que estaría cubierto con una cúpula de media esfera.

La cabecera de la Basílica de Son Bou, así como la de Son Peretó y Es Cap des Port plantea algunos interrogantes por la aparición de elementos vinculados a la tradición cristiana del Norte de África. Es el caso de los llamados contracoros situados en la parte superior de la cabecera (De Palol Salellas, 1969: 1986). La añadidura de estos contracoros parece estar ligada a las reformas que se llevaron a cabo en estas basílicas baleares a finales del siglo VI, cuando esta zona del Levante pasó a formar parte de la provincia de Spania. Durante esta etapa y hasta mediados del siglo VII pudieron intensificarse los contactos entre el Exarcado de Cartago y la provincia de Spania, ya que ambas pasaron a pertenecer al control del Imperio Romano de Oriente. Esto puede explicar la aparición de estos espacios litúrgicos norteafricanos en la reforma de las basílicas levantinas.

En definitiva, la planta y alzado de la Basílica de Son Bou sirven como punto de partida para explicar la evolución, adaptación, consolidación y el mantenimiento del lenguaje arquitectónico del aula basilical en la Península Ibérica, que continuará apareciendo en los próximos ejemplos peninsulares durante todo el periodo medieval. En este caso, se insiste, es muy significativa la aparición de las dos salas laterales flanqueando el ábside que, conforme avanza el tiempo, irán adquiriendo un significado simbólico en la iconografía de la arquitectura muy importante para el desarrollo de la liturgia, como se observará en el próximo capítulo.

En conexión con lo explicado en la Basílica de Son Bou, existe otro ejemplo temprano de estructura arquitectónica similar en planta: la Basílica de Gerena (fig. 52), datada a finales del siglo VI, muy cercana a la ciudad visigoda de Hispalis y situada en la frontera con la provincia bizantina de Spania.



Fig. 52. Planta basílica de Gerena, Sevilla, siglos V-VI.

La Basílica de Gerena constituye otro ejemplo interesante del mantenimiento del aula basilical en las construcciones litúrgicas cristianas diseminadas por el territorio peninsular. La Basílica de Gerena se ubica en la Vía de la Plata, muy cerca del camino que unía la ciudad romana de Itálica con Mérida. No obstante, los restos que se han conservado son muy escasos y parciales (Fernández Gómez, De la Sierra Fernández, Lasso de la Vega, 1987: 103-200).

La planta que desarrolla la Basílica de Gerena es también muy significativa por reproducir un modelo parecido tanto al de Son Bou como al que muestra la planta de la macsura

de al-Hakam II: de nuevo toda la planimetría se inscribe en un rectángulo con un muro perimetral completamente plano en sus cuatro lados. La planta se divide en tres naves, la central ligeramente más ancha que las dos laterales, que recorren el espacio de los pies a la cabecera de forma perpendicular. El acceso al tramo presbiterial quedaba diferenciado de la nave central. En la cabecera se desarrolla una sala de planta rectangular que alberga el ábside y está flanqueada por otras dos salas también rectangulares en las que desembocan las naves laterales. A los pies se desarrollaba el espacio del baptisterio, de planta rectangular, desde el que se podía acceder a la basílica a través de un vestíbulo.

En cuanto al alzado los datos son muy escasos debido a que solamente se conserva su nivel de cimentación. Gracias a la aparición de la basa de una columna se ha podido deducir que las naves quedaban separadas por cinco columnas a cada lado. Siguiendo la lógica constructiva de las basílicas de este periodo es muy probable que la nave central, más ancha en planta, fuese también más alta que las dos laterales. Según las reconstrucciones el paso de la nave central al presbiterio se realizaría por medio de un gran arco de medio punto, tal y como se ha observado que era habitual en las basílicas romanas cristianas mencionadas con anterioridad como Santa Sabina, San Ambrosio de Milán o San Apolinar el Nuevo.

Las conexiones entre el Norte de África y la Península Ibérica en el contexto temporal de la Antigüedad Tardía son constantes (Cameron, 1998: 39 y ss.). De nuevo en la provincia de Spania se localiza una basílica peculiar por la solución que presenta en su planta. La Basílica de la Vega del Mar en San Pedro de Alcántara (fig. 52) pertenece a un grupo de basílicas que responden a la tipología de basílica tardorromana de ábsides contrapuestos o de influencia norteafricana (Ortiz García, 2016: 350; De Palol Salellas, 1967: 73). Se ha seleccionado este tipo de basílica porque el aula mantiene la estructura común a las basílicas que se han observado anteriormente (Puertas Tricas, 1989: 12). Si bien es cierto que presenta una diferencia tipológica con respecto a otras construcciones por la solución de doble ábside.

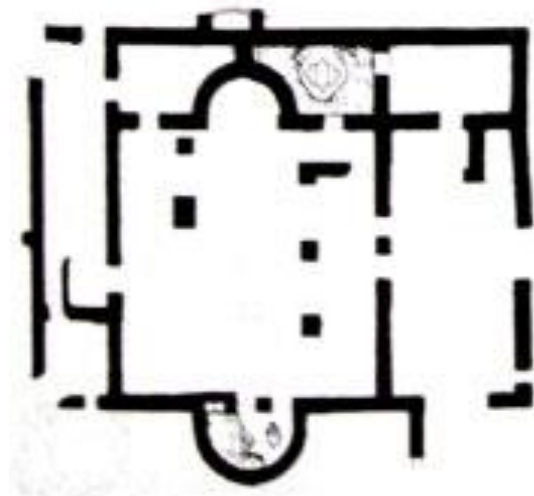


Fig. 53. Basílica de Vega del Mar en San Pedro de Alcántara, Málaga, siglo VI.

La planta de la Basílica de Vega del Mar (fig. 53) se desarrolla dentro de un rectángulo flanqueado en sus lados norte y sur por dos ábsides, o ábside y contra-ábside, de planta semicircular (De Palol Salellas, 1967: 71). El salón que se desarrolla entre los ábsides queda dividida en tres naves, la central más ancha, que desemboca en el ábside del lado Este. Las dos naves laterales finalizan en dos salas que flanquean y envuelven la planta semicircular del ábside, divididas entre ellas por un lienzo de muro situado en la parte superior del ábside. La sala del lado norte servía como baptisterio. A los pies, a modo de vestíbulo, se desarrolla el segundo ábside.

En cuanto al alzado, repite el esquema que se ha observado en edificaciones anteriores: las naves quedan separadas entre ellas a través de un sistema que, según De Palol (De Palol Salellas, 1967: 73), no está del todo claro. Los restos para determinar el alzado son muy parciales, ya que se conservan dos basamentos rectangulares que parecen corresponderse con

pilastras. No obstante, como se aprecia en la imagen, las soluciones para resolver las plantas basilicales en este período resultan variadas pero mantienen una misma esencia.

De esta tipología de basílica constantiniana más sencilla, de tres naves, también es la Basílica de Algezares en Murcia, datada en el siglo VI (fig. 54).

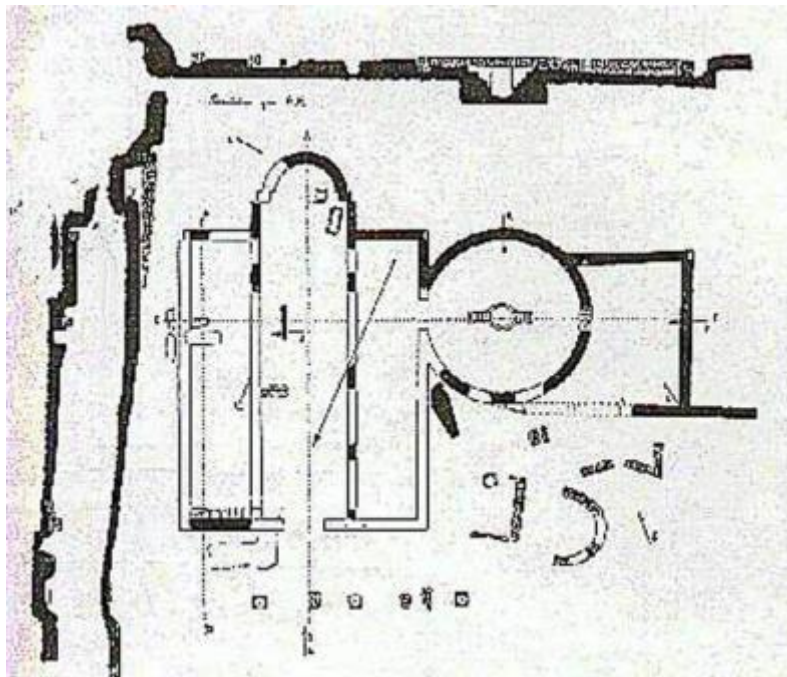


Fig. 54. Planta de la Basílica y el Baptisterio de Algezares, Murcia, siglo VI.

La Basílica de Algezares se desarrolló en el contexto de un conjunto monumental romano anterior relacionado con la vía de paso que existía entre Cartago Nova y la Vega del Segura (García Blánquez, Vizcaíno Sánchez, 2008: 20). La Basílica de Algezares, también en sus inicios perteneciente a la provincia de Spania, presenta algunas particularidades que merece la pena destacar, como por ejemplo la ausencia de material de acarreo en las partes más antiguas del edificio. Parece ser que todos los elementos fueron fabricados expresamente para la construcción de la basílica. Sin embargo, la reutilización de los *spolia* se produjo dentro del propio edificio

(García Blázquez, Vizcaíno Sánchez, 2008: 22), a propósito de las reformas, que cambiaron de lugar algunos elementos arquitectónicos de los que se habían creado *ex profeso*.

El estado de conservación de la Basílica de Algezares es alarmante, por lo que *in situ* no quedan apenas restos de su planta. Parece ser que se componía de un rectángulo con un aula basilical dividida en tres naves, donde la central era más ancha y desembocaba en la entrada del tramo presbiterial. Las naves laterales finalizaban en un testero plano, sin salas laterales que estuvieran flanqueando el ábside. El tramo presbiterial se encuentra muy desarrollado, rematado en una planta semicircular al interior y al exterior. Una cuestión que planteó dudas al inicio de la excavación fue la orientación extraña de la basílica con respecto a otros ejemplos mediterráneos y peninsulares (Duval, 1973: 440), lo cual generó diferentes hipótesis de interpretación. Duval (Duval, 1973: 440) indicó que probablemente en este periodo la normativa respecto a la orientación ortodoxa de los espacios de culto cristiano no estaba definida. Por otro lado, también se ha vinculado a la influencia bizantina, en permanente contacto con este sector peninsular del litoral mediterráneo cercano a la antigua Cartago Nova (García Blázquez, Vizcaíno Sánchez, 2008: 30-31).

El alzado de la Basílica de Algezares ha sido reconstruido siguiendo los parámetros constructivos de las basílicas constantinianas. La separación de las naves se realiza mediante hileras de columnas con basa de ornamentación sofisticada, fuste y capitel. Sobre los capiteles se desarrollarían las arquerías de medio punto que darían paso a un cuerpo de ventanas en el friso superior de la nave central, más alta que las laterales.

Para finalizar con esta breve panorámica de la presencia de la basílica constantiniana de tres naves en la Península Ibérica y dar paso a lo que sucede durante los siglos VII y VIII en dichas estructuras, es necesario hacer una mención a la Basílica de Eio, actual Tolmo de Minateda (Hellín, Albacete), también datada en el siglo VI (fig. 55). En este caso llama la atención el acceso tripartito, a modo de vestíbulo, que presenta la basílica a sus pies, una solución que Ruiz planteó para el acceso a la macsura y que como puede observarse aparece en anteriores edificios peninsulares (Ruiz Souza, 2001: 434).

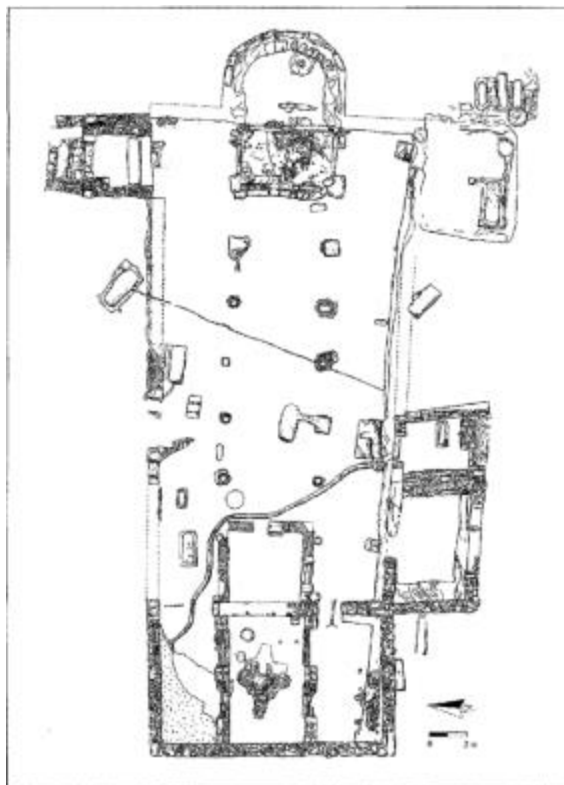


Fig. 55. Planta de la Basílica del Tolmo de Minateda, Hellín (Albacete), siglo VI.

La Basílica del Tolmo de Minateda presenta una planta, de nuevo, vinculada a la tradición basilical constantiana, con un baptisterio a los pies, donde se esperaría hallar un contra-corro. Este entorno de Minateda, la *Madinat Iyyuh* árabe, (Abad Casal, Gutiérrez Lloret, Gamo Parras, 2000: 193) había sido ocupado en época visigoda y en la etapa romana previa al Imperio, pero según los hallazgos arqueológicos entró en decadencia en este periodo (Abad Casal, Gutiérrez Lloret, Gamo Parras, 2000: 194). Se recupera su monumentalidad entre los siglos VI-VII con la construcción de los nuevos edificios edilicios, donde se ubicaba la sede episcopal de Eio. La basílica se corresponde con un diseño unitario, realizado *ex novo*, aprovechando material de acarreo de otros edificios antiguos de los alrededores del cerro (Abad Casal, Gutiérrez Lloret, Gamo Parras, 2000: 198).

El cuerpo de la basílica está dividido en tres naves separadas por columnas que sostienen arcos de medio punto, tal y como demuestran las dovelas y materiales arquitectónicos hallados

durante la excavación (Abad Casal, Gutiérrez Lloret, Gamo Parras, 2000: 199). Como en Algezares, la basílica presenta un ábside exento con el pavimento enlucido con *opus signinum* que quedaba cerrado por cancelas al cuerpo de la nave principal. Pero no parece únicamente una reforma visigoda, sino más bien una solución vinculada a la propia morfología original del edificio. Lo mismo sucede con las estancias que flanquean en transepto, seguramente vinculadas a la salvaguarda de las especies eucarísticas, así como su uso para la entrada al tramo presbiterial. El coro, en dicho tramo, también se diferenciaba arquitectónicamente del espacio reservado a los fieles en la nave central.

El espacio que planteó más interrogantes sobre el uso litúrgico fue el baptisterio a los pies, ya que no se conoce el momento de su construcción y tampoco parece que haya servido, previamente, como cámara sepulcral, al igual que en Algezares (Abad Casal, Gutiérrez Lloret, Gamo Parras, 2000: 201). Es muy probable que en época emiral este espacio fuera reformado y estuviera todavía en uso, tal y como están demostrando las últimas excavaciones arqueológicas que hacen pensar en la transformación de edificios anteriores para un nuevo uso (Gutiérrez Lloret, 2007: 275-318; Calvo Capilla, 2009: 88-94).

En el epígrafe 5.2 del presente capítulo se hace mención a una serie de cambios litúrgicos que tienen que ver con la nueva consideración simbólica de la arquitectura en el corazón del Imperio Romano de Oriente. La construcción de la Basílica de Santa Sofía y la progresiva transformación del templo cupulado en una metáfora del microcosmos y de la historia de la Salvación (Grabar, 1967: 74; McVey, 1983: 91-121) a partir del siglo VI parece tener sus ecos en la arquitectura del antiguo Occidente Latino. Grabar (Grabar, 1967: 73) señala a que los templos occidentales a finales del siglo VI tienen una tendencia a recrear también este espacio microcósmico desarrollado en Oriente pero con una preferencia por el mantenimiento del aula basilical. Será el espacio delante del presbiterio el que adquiere mayores cotas de magnificencia con la colocación de la cúpula ante el ábside y la compartimentación de éste en tres espacios: el santuario y los dos pastoforios o salas auxiliares. En este proceso se profundiza en los capítulos 6 y 7.

Del principal grupo de iglesias construidas en época visigoda tras la conversión del rey Recaredo al catolicismo en 587 y que mantienen la estructura de basílica tradicional destacan San Juan de Baños (Palencia, siglo VII), San Pedro de la Nave (Zamora, siglo VIII) y Santa

Lucía del Trampal (Cáceres, finales del siglo VII). Las iglesias de Santa María de Melque (Toledo, siglo VII) y Santa Comba de Bande (Ourense, siglo VII, también de este periodo comprendido entre los siglos VII y VIII quedan excluidas de este epígrafe por su estructura centralizada, en las cuales se profundizará en el capítulo 7.

En esta ocasión la atención se focalizará en la planta de la Iglesia de San Juan de Baños (fig. 56).

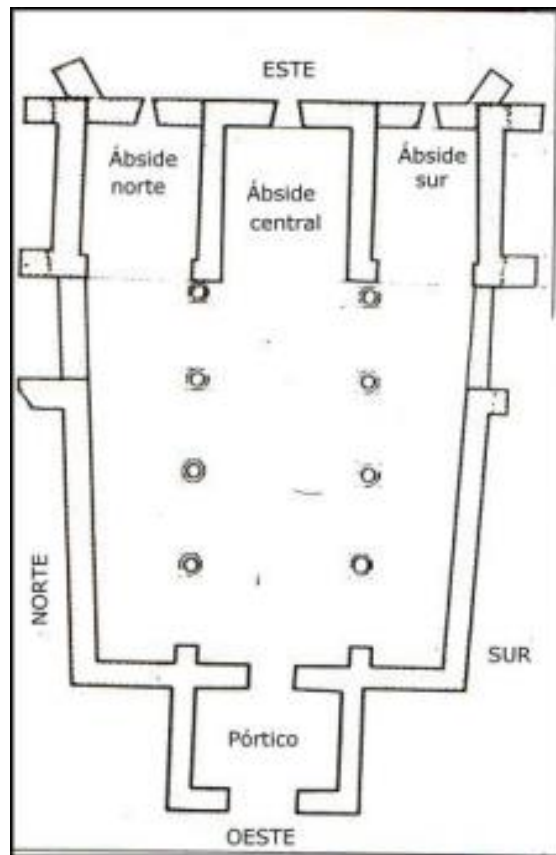


Fig. 56. Planta de la Basílica de San Juan de Baños, Baños de Cerrato (Palencia), siglo VII.

La Basílica de San Juan de Baños constituye uno de los ejemplos más paradigmáticos de la arquitectura visigoda de finales del siglo VII. No obstante, se debe destacar que su estructura ha sido muy modificada incluso durante las restauraciones más recientes (Del Palol Salellas, 1968: 126). La tradición mantiene que el edificio inicial se construyó durante el reinado de

Recesvinto (m. 672), como indica una lápida encontrada en su interior, aunque dicha inscripción también podría haber pertenecido a un edificio martirial previo (De Palol Salellas, 1968: 126; Pedrero González, 2014: 129).

La planta de la Basílica de San Juan de Baños ha sido reformada con respecto a su estado inicial, sobre todo en lo que concierne al tramo de la cabecera, ya que se unificaron las salas independientes que, en un principio, la codificaban (Pedrero González, 2014: 116-117). En este caso únicamente se va a atender a la planta del aula previa al tramo presbiterial, ya que la complejidad de la cabecera se tratará con detenimiento en el siguiente capítulo y en el caso de otra iglesia que sí la conserva: Santa Lucía del Trampal. San Juan de Baños, en un principio, parece haber tenido una cabecera similar.

En el siglo VII, en el Cuarto Concilio de Toledo de 633, se decide que el rito hispanovisigodo se celebraría de manera uniforme en todo el territorio del reino visigodo (Sánchez Domingo, 2013: 219). El aula basilical se mantiene en la planta (De Palol Salellas, 1968: 126), desde los pies del edificio hasta el inicio del crucero que precede al santuario o ábside. Según el plano de Agapito y Revilla de 1905, corroborado por Caballero y Feijóo en 1998 (Pedrero González, 2014: 117), la nave de la Basílica de San Juan de Baños siempre mantuvo el un cuerpo basilical inscrito en un rectángulo dividido en tres tramos. La nave central, de nuevo, se presenta más ancha que las laterales.

En cuanto al alzado inicial, se reitera el esquema habitual de la basílica constantiniana: las tres naves quedaban separadas por gruesas columnas conformadas por basa, fuste y capitel corintio que sostienen una arquería de cuatro arcos de herradura (De Palol Salellas, 1968: 126). Por encima de los arcos se abre un cuerpo de ventanas. La nave central es más alta que las laterales y desemboca en un arco de medio punto previo al presbiterio (De Palol Salellas, 1968: 126). La cabecera es el espacio que presenta más dificultades a la luz de las excavaciones arqueológicas que han mostrado que la cabecera original poseía, se insiste, un ábside dividido en tres salas independientes que indican, posiblemente, una complejización de la liturgia que implica la preparación de las especies eucarísticas tras los cancelos, de un modo privado, en el área del santuario, tal y como sucedía en los rituales bizantinos a partir del siglo VI (Krautheimer, 2005: 346-347). Esta solución tripartita tiene mucho en común con la que se analizará en la macsura de al-Hakam II en el siguiente capítulo.

Las iglesias de San Pedro de la Nave (fig. 57) y Santa Lucía del Trampal (fig. 58) de nuevo mantienen la tipología de planta basilical con el tramo del presbiterio y del santuario formado por salas auxiliares que se suman a la complejización arquitectónica de la liturgia. En el caso de San Pedro de la nave, el aula basilical es de escasa longitud y se corresponde con un tramo desde los pies del edificio hasta el tramo del crucero, lo cual aporta una sensación que tiende a la centralización del espacio. El aula basilical de Santa Lucía del Trampal del siglo VIII se conserva de forma muy parcial, siendo la que se muestra en la imagen la nave construida en época medieval (Almagro Gorbea, 1993: 53). Como se ha mencionado, en estos casos, por sus especificidades, se ahondará en el próximo capítulo 6.

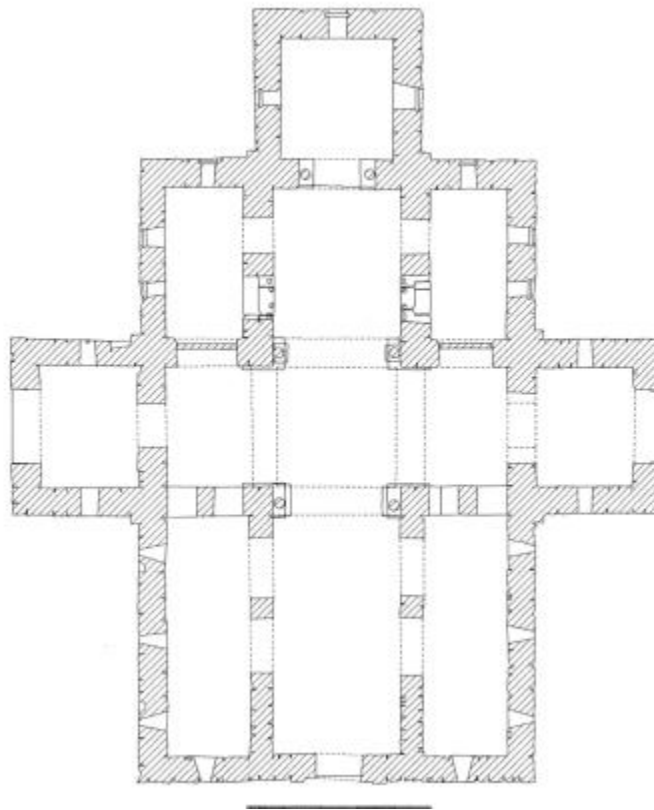


Fig. 57. Planta de San Pedro de la Nave, Zamora, siglo VIII.

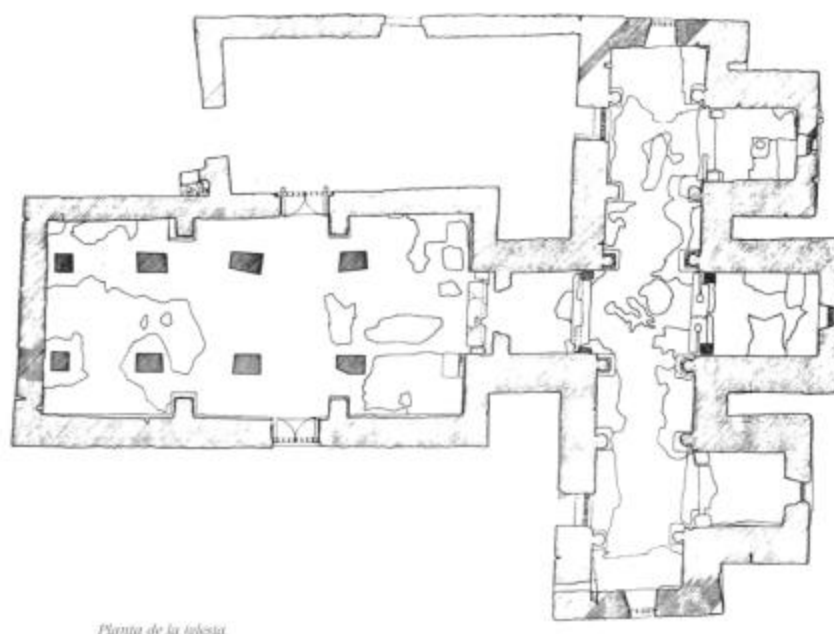


Fig. 58. Planta de Santa Lucía del Trampal, Alcuéscar (Cáceres), siglo VII.

En la Península Ibérica, avanzado el siglo IX, las construcciones cristianas mantienen estandarizado el modelo que se viene mencionando de aula basilical, por lo general dividida en tres naves, y con el ábside dividido en el santuario central flanqueado por las dos salas laterales. Esta disposición, a la que se atenderá con más detenimiento en el siguiente capítulo, existía previamente y se mantiene también en la llamada segunda edad de oro de la arquitectura bizantina, cuando se consolida el modelo de iglesia cruciforme con cúpula. Como bien apuntaba Dodds la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba presenta un esquema similar a éste, algo que era poco habitual en el resto de arquitectura de mezquita (Dodds, 1992: 21). Es por ello que, por la cercanía cronológica, merecen un análisis particular las iglesias de Bobastro (Málaga) y San Miguel de Escalada (León) por presentar una solución muy cercana a la que se eligió para el muro de alquibla de la nueva ampliación califal.

La Iglesia de Bobastro (fig. 59), como se puede deducir de los restos excavados de su planta, es un ejemplo muy significativo del impacto que tuvo la planta basilical que trasciende

los espacios alejados de los núcleos urbanos. La Basílica de Bobastro se ubica en un contexto rupestre, donde se localizaba la ciudad, y se contextualiza en el periodo de la resistencia del caudillo muladí Ibn Hafsún (m. 918) al poder del Emirato de Córdoba en esta zona rural de la actual provincia de Málaga (Martínez Enamorado, 1997: 27). La iglesia representa, como se ha señalado, uno de los ejemplos más conectados visualmente con la distribución en planta de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba.

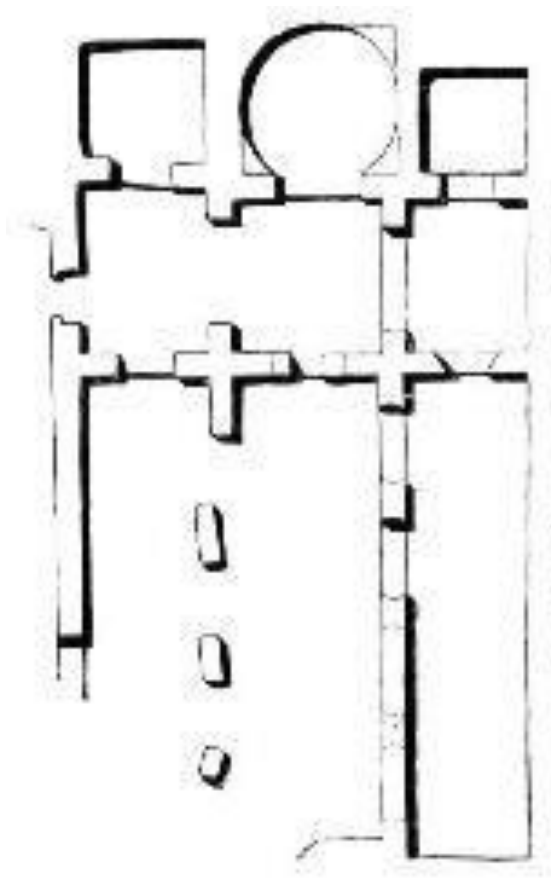


Fig. 59. Planta de la Iglesia rupestre de Bobastro, Los Ardales (Málaga), siglo IX.

La planta de la basílica rupestre de Bobastro se encuentra excavada en la roca y responde a los modelos templarios desarrollados durante la Antigüedad Tardía y mantenidos en el periodo visigodo en la Península Ibérica. Presenta paralelos con edificios de su tiempo como la Iglesia de San Miguel de Escalada en León (fig. 60), la Iglesia de Suso en San Millán de la Cogolla (fig.

61) o la Iglesia de San Cebrián de Mazote en Valladolid (fig. 62), del siglo X. Es interesante resaltar que estos tres ejemplos se han catalogado tradicionalmente como mozárabes (Gómez Moreno, 1919) y fueron puestos en conexión también con la macsura de al-Hakam II en Córdoba (Momplet Míguez, 2008: 48).

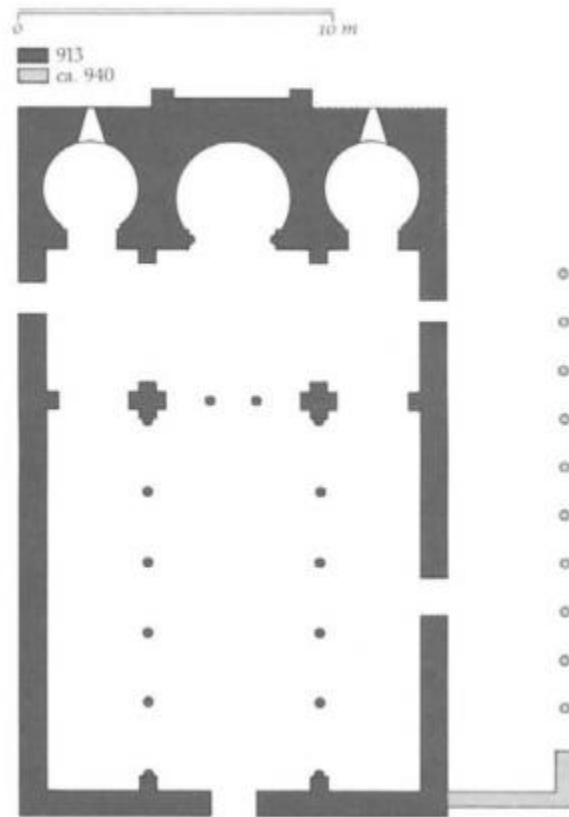


Fig. 60. Planta de San Miguel de Escalada, León, siglo IX.

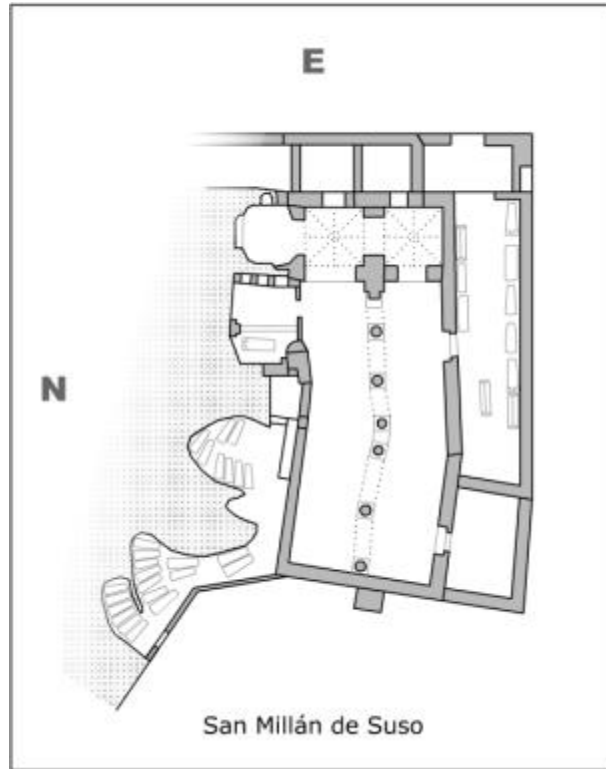


Fig. 61. Planta de la Iglesia del Monasterio de Suso, San Millán de la Cogolla, La Rioja, siglo IX.

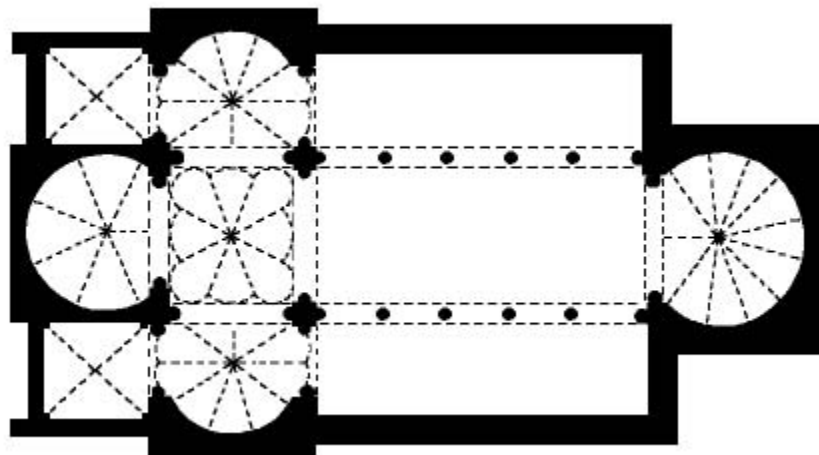


Fig. 62. Planta de la Iglesia de San Cebrián de Mazote, Valladolid, siglo X.

La planta de la Basílica de Bobastro se inscribe en un rectángulo en el que se desarrollan los tres tramos que dividen el aula, siendo ligeramente más ancha la nave central (Martínez Enamorado, 1997: 35). En este caso se incorpora un transepto previo al tramo presbiterial dividido en tres, de la misma manera que sucede en la macsura de al-Hakam II, en San Miguel de Escalada, en la Iglesia de Suso (en este caso son dos) y también en San Cebrián de Mazote. La cabecera queda constituida por tres ábsides, el central de planta ultrasemicircular o de herradura, muy similar al que presenta la sala del *mihrab* de la Mezquita de Córdoba, y los observados anteriormente de Marialba o Cabeza de Griego, y los dos laterales de planta cuadrada (Martínez Enamorado, 1997: 35). Los ábsides no se comunican entre ellos ya que el acceso a los laterales se hace mediante las naves que flanquean a la central como ocurría en el anterior caso de Son Bou.

El alzado resulta complejo. Su lenguaje arquitectónico es el habitual de las aulas basilicales, en este caso adaptado a la orografía del terreno, del mismo modo que sucede por ejemplo en la Iglesia de Suso. La nave septentrional se separa de la central mediante un sistema de columnas de planta cuadrada que sostienen un cuerpo de arcos de herradura que no se conservan. En la nave opuesta un muro adaptado al paisaje hace las veces de cuerpo de arcos de herradura, donde se imita el labrado de estructuras parecidas a las columnas de las basílicas sobre las que apoyan los arcos.

En el contexto peninsular de la misma época es necesario llamar la atención sobre una construcción vinculada al gobierno de la monarquía asturiana en el siglo IX. La Iglesia asturiana de San Julián de los Prados (fig. 63) fue proyectada bajo el mandato del rey Alfonso II el Casto (m. 842). Algunos investigadores (Marín Valdés, Gil López, 1989; Morán Moráis, 2009: 234-235) apuntan a que la iglesia de San Julián responde a un lenguaje artístico vinculado a la conservación del clasicismo en la arquitectura asturiana. Sin embargo, muchas de las investigaciones dedicadas a la producción artística de la monarquía asturiana han explicado las formas de este espacio de culto como una evocación y recuperación arquitectónica del pasado únicamente visigodo (Schlunk, 1947). Como indicaba Bango (Bango Torviso, 2012: 67) y se ha destacado en el capítulo 2, dicha interpretación implicaría la pérdida durante un tiempo de las formas y del lenguaje artístico del pasado en lugar de sucederse un mantenimiento y evolución del arte de la Antigüedad Tardía. No obstante, el análisis arquitectónico de este edificio permite

observar una gramática constructiva vinculada a un mantenimiento de los rasgos artísticos romanos o subantiguos (Bango Torviso, 1988: 305), incluso en su decoración pictórica.

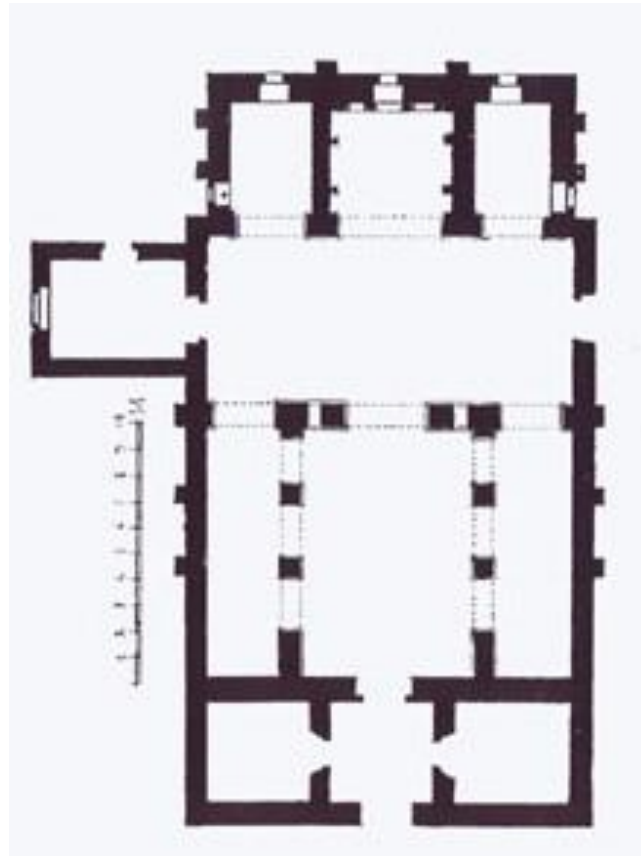


Fig. 63. Planta de la Iglesia de San Julián de los Prados, Oviedo, siglo IX.

La planta de la Iglesia de San Julián de los Prados resulta interesante porque también presenta paralelos con la de la macsura de al-Hakam II en Córdoba. Ambas poseen un vestíbulo o transepto previo al *sancta sanctorum* y al *mihrab*. La planta de San Julián de los Prados se inscribe dentro de un rectángulo donde se desarrollan tres tramos de naves, de nuevo la central más ancha que las laterales. Las tres naves finalizan en el transepto o crucero de un tamaño mayor al de las naves que divide el aula con respecto al tramo presbiterial. La cabecera se compone de tres estancias de planta cuadrada planas tanto al interior como al exterior, como ocurría, por ejemplo, en el caso de la Basílica de Gerena. A los pies se coloca una sala cuadrada

que actúa como vestíbulo, que tal vez podría ponerse en relación con la disposición de la Capilla del Lucernario en la macsura de al-Hakam II.

El alzado de la iglesia de San Julián de los Prados recuerda a las primeras edificaciones que se han analizado en este capítulo, mucho más cercano a las construcciones basilicales de los siglos V-VI. La separación de las naves se realiza mediante pilares de sección cuadrada y no sobre las habituales columnas sobre los que se apoyan gruesos arcos de medio punto. La nave central es más alta que las laterales. Sobre el cuerpo de arcos de la nave central se abre un friso de huecos que permiten la iluminación interior. El paso a la nave del transepto se realiza a través de tres arcos de medio punto, más monumental el central (Morán Moráis, 2009: 337). La nave del crucero alcanza una altura considerable con respecto al resto del edificio, de un modo muy similar al que se articula en el tramo previo al muro de alquibla en la macsura de al-Hakam II. El acceso al presbiterio se realiza mediante otra apertura de tres arcos de medio punto (Caballero Zoreda, Sastre de Diego, 2013: 286) que dan lugar a la cabecera tripartita. El ábside, así como las salas laterales, quedan cubiertos por una bóveda de cañón hecha en piedra que en la sala central de la cabecera se apoya sobre un cuerpo de arquerías, actualmente ciegas, sostenidas por columnas.

Para finalizar con el presente capítulo dedicado a la planta de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba se ha de hacer referencia obligatoria a una de las mayores empresas artísticas promovidas en los inicios del califato, como fue la construcción del Palacio de Medina Azahara. La razón de cerrar con este complejo arquitectónico se debe a la aparición en los espacios de representación del poder, de nuevo, de la elección de planta basilical para articular los mismos.

En el año 929 Abderramán III proclamó la independencia del que se conoce como Califato de Córdoba. Este hecho, como anteriormente había sucedido en otros estados, viene acompañado de una etapa de pacificación de los territorios de al-Ándalus, así como de un periodo de prosperidad que se reflejó en las empresas artísticas del califa (Calvo Capilla, 2012: 153). La construcción del Palacio de Madinat al-Zahra está estrechamente vinculada a la proyección de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. El segundo califa de al-Ándalus participó de los nuevos proyectos iniciados por su padre, que sirvieron como inicio de

una suerte de islamización visual y embellecimiento de Córdoba como capital, uno de los mayores centros de poder del Occidente Islámico (Vallejo Triano, 1992: 27). Parece ser que la creación de esta nueva ciudad de Madinat al-Zahra fue útil a Abderramán III para posicionarse legítimamente frente a los califas abasíes de Bagdad y también a los imanes fatimíes de Egipto.

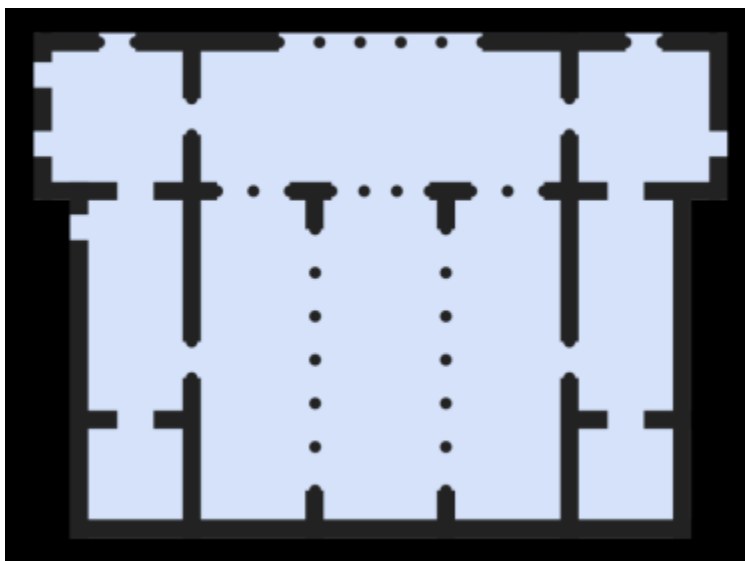


Fig. 64. Planta del Salón Rico de Madinat al-Zahra, Córdoba, siglo X.

El edificio que presenta una planta de características similares a la de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba en el complejo palatino de Madinat al-Zahra es el conocido como Salón Rico de Abderramán III (fig. 64), fechado por la epigrafía del interior entre el 956-957 (Vallejo Triano, 1992, 33). Como se ha podido observar por medio de los análisis previos, el aula basilical que adoptan ambos edificios califales era conocida a lo largo del Mediterráneo. Parece plausible que el califa Abderramán III eligiera para su palacio de recepciones una planta de estas características vinculada directamente con los soberanos del pasado hispano sobre los que pretendía legitimarse, así como imitar a los emperadores del Imperio Romano de Oriente, fundamentalmente Constantino y Justiniano. Calvo revela en un magnífico artículo sobre los *spolia* romanos en Medina Azahara que los personajes ilustres de la Antigüedad eran muy conocidos por los califas de Córdoba (Calvo Capilla, 2012: 131-133). De modo que en esta recuperación y exposición de elementos romanos colocados por todo el palacio real de Madinat al-Zahra es posible que la planta del Salón Rico fuese una expresión más de visualización de su

legitimidad en el pasado romano de la Península Ibérica (Calvo Capilla, 2012: 133). El Salón Rico presenta una planta de aula basilical dividida en tres naves que recorren el eje desde la entrada hasta la cabecera rematada en un muro plano donde se situaría el trono del soberano.

En cuanto al alzado, las naves quedan separadas por columnas formadas por basas primorosamente decoradas, fuste y capiteles trepanados sobre los que se apoyan arquerías con arcos de herradura ricamente decorados que combinan las dovelas blancas con las de color rojo (Vallejo Triano, 1992: 33). Las piezas blancas se ornamentan con placas que albergan decoración vegetal, del mismo modo que ocurrirá en la posterior macsura de al-Hakam II. Es también importante determinar que en este edificio se codifica la morfología del llamado arco de herradura califal, distinto del que se utilizaba en la arquitectura visigoda. La diferencia radica en que en el arco califal el despiece de las dovelas comienza en la línea de imposta en lugar de hacerlo en el centro, así como la acentuación por medio del peralte del trasdós con respecto al intradós (Vallejo Triano, 1992: 33).

Por último, cabe destacar un elemento importante planteado también por Ruiz Souza (2004: 17-44): resulta llamativo que en la reconstrucción del Salón Rico no se hayan incorporado estructuras cupuladas que sí aparecen, de forma constante, tanto en la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba como en numerosas construcciones precedentes del paisaje monumental tardoantiguo, sobre todo a partir del siglo VI. Como se observará en el capítulo 7, la cúpula es un signo de dignidad real y de distinción de lo trascendente. Si este edificio es el precedente directo de la macsura del califa al-Hakam II es altamente probable que en el espacio donde el califa se hacía presente hubiera una cúpula, como venía ocurriendo en la arquitectura religiosa y palatina desde la época imperial romana, y que se generaliza con la construcción de Santa Sofía en época del emperador Justiniano.

A modo de recapitulación, en el presente capítulo se ha intentado establecer una panorámica general que permite observar cómo el aula basilical en planta y alzado y en sus componentes artísticos se desarrolla desde la época constantiniana y se mantiene en la arquitectura occidental hasta volver a aparecer en la planta de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. En cada uno de los ejemplos expuestos se hacen presentes motivos arquitectónicos y artísticos con un lenguaje común entre ellos que se reflejan en la macsura califal: columnas de lenguaje romano y tardoantiguo, en muchas ocasiones procedentes de los

spolia de edificios previos, la utilización constructiva de las dobles arquerías de medio punto y de herradura, naves que corren perpendiculares al muro del santuario que se corresponden con la misma distribución de las naves de la macsura con respecto al muro de alquibla, la embocadura de las naves en un vestíbulo previo, desembocadura de las mismas en un testero plano que da lugar a un espacio previo al *mihrab*, del mismo modo que en las basílicas se desarrolla el tramo del crucero.

En definitiva, con este análisis, parece poder afirmarse una permanencia de una tipología arquitectónica presente en la arquitectura civil imperial romana con una gran capacidad de adaptarse a diferentes necesidades litúrgicas y combinarse con otros elementos para transformarse en un nuevo paradigma arquitectónico con un significado concreto. En los siguientes capítulos se analizarán otros elementos que tienen unos inicios también en el ámbito romano y que parecen plasmarse, tras un proceso de adaptación y asimilación, así como gracias a sus capacidades plásticas, en la codificación integradora de un nuevo lenguaje que llamamos islámico peninsular o andalusí.

6. LA COMPARTIMENTACIÓN EN TRES.

La distribución de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba llama la atención por la constante utilización de estructuras tripartitas en su composición. En el presente capítulo se abordará esta cuestión, partiendo de nuevo de la hipótesis planteada por Ruiz (2001: 432-445) y Dodds (1992: 21) en la que destacan, se insiste, una gran cantidad de elementos vinculados a la distribución de la arquitectura religiosa de la Antigüedad Tardía hispana. Uno de los aspectos más destacables, ya mencionado con anterioridad, es la estructura del muro de alquibla con una sala que acoge el *mihrab* flanqueada por dos auxiliares. Esta solución tripartita se había transformado en una disposición habitual de las basílicas cristianas a partir del siglo VI al servicio de la liturgia, como se analizará en las siguientes páginas.

En primer lugar, se retorna sobre la idea propuesta por Ruiz (2001: 440) de la fachada monumental de la macsura dividida en tres accesos, a modo de esquema de arco de triunfo romano, que marca la entrada al nuevo espacio califal y su puesta en común con otras fachadas tripartitas que parecen haberse generalizado en muchos de los edificios de culto tardorromanos, tanto mediterráneos como peninsulares.

En segundo lugar, se exponen algunos ejemplos que pueden tomarse como precedentes para la segunda fachada tripartita presente en la macsura: la del muro de alquibla. La disposición de tres puertas que articulan el acceso al *sancta sanctorum* se convirtió en una solución frecuente entre el aula y el tramo del presbiterio en las basílicas cristianas a partir del siglo VI con la colocación de iconostasios o cancelos. Estas piezas de arquitectura efímera, como se observará, están íntimamente relacionadas con un complejo desarrollo ceremonial vinculado a la acción performativa del propio templo en plena acción ritual. Como se podrá observar en el capítulo 10 en la macsura de al-Hakam II, además de su claro sentido político como espacio de representación del poder, se producía un ceremonial ligado a acciones similares a las que se sostenían en el culto cristiano con respecto a la utilización de la arquitectura del templo como representación de la morada divina y del camino hacia el Paraíso Celestial.

En tercer lugar, y conectado con lo que se ha explicado en el párrafo anterior, resulta especialmente destacable la proliferación de salas auxiliares en la arquitectura de culto mediterránea a partir del siglo VI, como bien se ha comentado, con unos fines rituales concretos,

y que presentan un esquema similar al que aparece en los espacios del tesoro y del *sabat* flanqueando al *mihrab*. También existen precedentes de esta disposición en la arquitectura de mezquita abasí del siglo IX; no obstante, en la mayor parte de los templos de culto cristiano en el Mediterráneo entre los siglos VI al X se había estandarizado, progresivamente, la colocación de estas salas o pastoforios a ambos lados del santuario.

Por último, es importante tomar en consideración algunos casos particulares que presentan características muy en sintonía con soluciones específicas utilizadas en la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba, como es el caso de los paralelos que proporciona la disposición del ábside de la Iglesia visigoda de Santa Lucía del Trampal, del siglo VII (Ruiz Souza, 2004: 19-20).

6.1. La arquitectura del triunfo. La «fachada luminosa» de tres cuerpos interpretada por Ruiz Souza.

En diversas ocasiones se ha apuntado a que son muchos los datos arquitectónicos que permiten imaginar una disposición de la entrada a la macsura de al-Hakam II por medio de un espacio monumental dividido en tres secciones, tal y como planteó Ruiz (Ruiz Souza, 2001: 436). El espacio privado que proyectó al-Hakam II como macsura se codifica en la Mezquita de Córdoba como un lugar áulico que simboliza, en líneas generales, la consolidación del poder califal (Calvo Capilla, 2008: 90). De modo que no sería extraño pensar que el acceso al espacio más suntuoso del templo debía hacerse mediante una fachada monumental. En la actualidad solamente se conserva el gran arco central que estaría situado en el lugar que ocupaba el anterior *mihrab* del emir Abderramán II (Abad Castro, 2009: 12). Este arco central de acceso destaca porque combina un arco de herradura de dimensiones considerables con un arco polilobulado (fig. X), donde éste segundo trasdosa al primero (Ruiz Souza, 2001: 436). La fortuna de conservar algunos testigos arquitectónicos en este acceso a la macsura hace pensar que los otros dos grandes arcos polilobulados situados a Este (Capilla Real) y Oeste de este arco central, y que se corresponden con el inicio de cada una de las tres naves de la macsura, darían lugar a una estructura monumental tripartita muy similar a la que presentan los arcos de triunfo romano, tal y

como se puede ver en la reconstrucción hipotética de la fachada (fig. 65) propuesta por Ruiz (Ruiz Souza, 2001: 436).

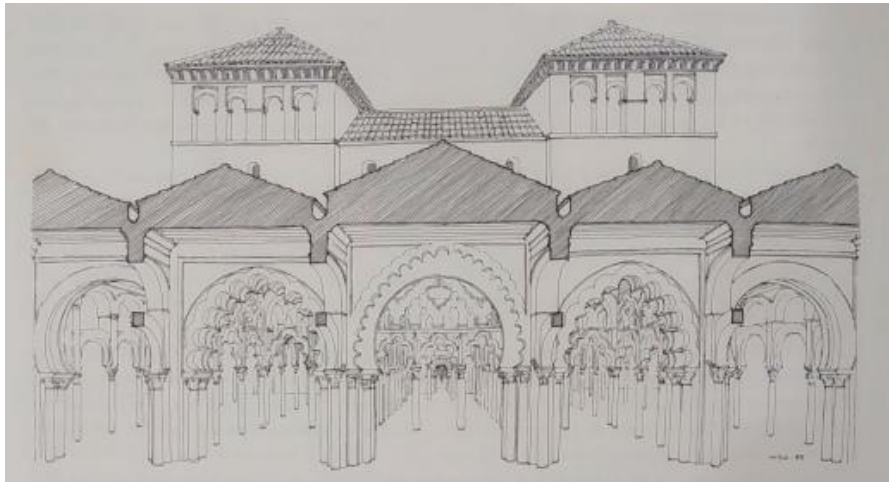


Fig. 65. Esquema hipotético del acceso a la macsura de al-Hakam II en el siglo X, Miguel Sobrino González, 1999.



Fig. 66. Arco de acceso a la macsura en la actualidad, Mezquita de Córdoba.

Tras el arco principal de entrada (fig. 66) se accede a la Capilla de Villaviciosa o del Lucernario, el primer espacio cupulado. Este arco de acceso estaba flanqueado por otros dos según el croquis y que daría paso a un vestíbulo o nártex coronado por tres cúpulas, la central, y dos más altas a los lados (fig. 67). La duda que plantea Ruiz es precisamente si tras estos tres arcos habría tres cúpulas o si solamente existiría la que hoy se conoce como Capilla del Lucernario o de Villaviciosa, que, a día de hoy, es la única que se conserva (Ruiz Souza, 2001: 440). Por lo general, las reconstrucciones del aspecto inicial de la entrada a la macsura se han realizado con una sola cúpula. Sin embargo, Ruiz (2001: 435-437) expone que esta cúpula o lucernario de la Capilla de Villaviciosa estaba flanqueada por otras dos (fig. 66), la cúpula de la Capilla Real, cuyos inicios responden al periodo califal y que fue reformada en el siglo XIII, y otra cúpula en el lado Oeste hoy perdida. De esta forma los tres accesos monumentales de la fachada darían lugar a tres espacios cupulados. Para esta solución arquitectónica del vestíbulo con tres cúpulas y que las dos laterales fueran más altas que la central todavía no se han encontrado unos antecedentes claros en edificios del pasado, como se indicó al inicio de este estudio, aunque esta solución sí se reproduce posteriormente en la Capilla de la Asunción del Monasterio de las Huelgas Reales de Burgos del siglo XII (Ruiz Souza, 2001, 443), lo cual sugiere que una disposición de estas características no sería del todo anómala.

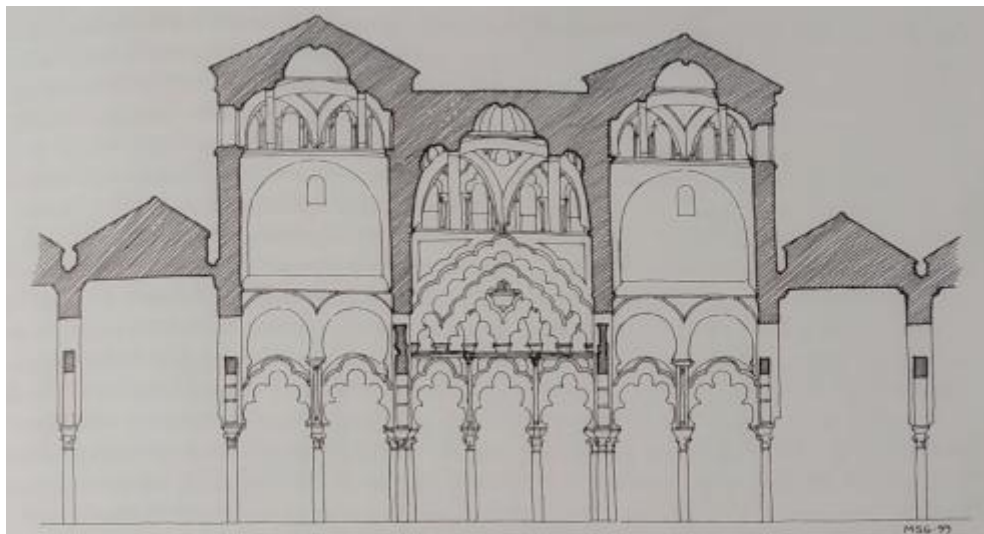


Fig. 67. Croquis de la sección transversal de la hipótesis propuesta por Ruiz, dibujo de Miguel Sobrino.

Como planteó el citado autor es posible que el sentido político de la macsura de al-Hakam II se acentuase mediante la recuperación de la forma del arco triunfal, muy conocida, para el acceso (Ruiz Souza, 2001: 440). Esta posible morfología inicial de la fachada de la macsura de al-Hakam II que reproduce la gramática del arco de triunfo romano de tres luces tiene diversos antecedentes en edificios de la Antigüedad Tardía. Las construcciones monumentales realizadas a partir del gobierno del emperador Constantino tuvieron un peso importante en la codificación del paisaje monumental de la nueva reestructuración del imperio. Como indica Krautheimer (Krautheimer, 2005: 79), los cambios fueron muy paulatinos pero las antiguas grandes urbes del imperio se transformaron en «destacados centros religiosos y arquitectónicos». Para la conmemoración de hechos importantes vinculados al impulso de la nueva fe, las formas arquitectónicas del pasado tomaron un nuevo sentido iconográfico. Uno de los elementos más interesantes es el uso recurrente del arco de triunfo para destacar algunas zonas de privilegio en el interior de los espacios de culto cristiano (Krautheimer, 2005: 80): «La mayoría de los nuevos tipos desapareció en su forma original después de doscientos o trescientos años. Pero su aparición en el siglo IV pone de manifiesto más que cualquier otra cosa la fecundidad creadora de una arquitectura cristiana que estaba todavía firmemente arraigada en los conceptos estilísticos y las técnicas constructivas de la Baja Antigüedad clásica».

Uno de los momentos esenciales en la historiografía del arte en referencia a este periodo de la Antigüedad Tardía se inaugura con la construcción del Arco de Constantino. En este punto, merece la pena destacar las palabras de Melucco Vaccaro (2001: 113) cuando afirma que: «*Per il personaggio che celebra e per il peculiare momento storico e culturale in cui si colloca l'Arco non è un semplice monumento onorario, non da solo forma e memoria alla sconfitta di Massenzio, il tiranno menzionato dall'epigrafe dedicatoria sconfiggendo il quale Costantino "...ultus rem publicam... est iustis armis". Esso e molto di più: un segno, una soglia su cui si trascorre, dall'Antichità al Medioevo (...)*». Se ha mencionado con anterioridad que la monumentalización de las nuevas construcciones cristianas a partir de la época constantiniana tienen, como parte de sus fines principales, la simbolización del triunfo de la nueva fe (Ousterhout, 2010: 252) junto con una iconografía ligada a la visualización pública de la figura del emperador (Parada López de Corselas, 2013b: 861). En este caso, la recuperación de la estructura del arco de triunfo, que en el periodo de gobierno del emperador Adriano tuvo un gran desarrollo (Melucco Vaccaro, 2001: 125-127), toma un nuevo cariz iconográfico y tanto en las

puertas de los edificios como en el acceso al tramo presbiterial que da paso al santuario aparecerán, de forma reiterada, este tipo de estructuras, tanto de un gran hueco como de tres vanos. El esquema de los arcos de triunfo de tres vanos parece ser muy útil a la hora de articular el desarrollo de los iconostasios y el ritual de las tres entradas que comienza a codificarse en la Basílica de Santa Sofía en el siglo VI (Schibille, 2014: 230), como se profundizará en las próximas páginas. En los edificios civiles también se coloca este tipo de esquema de arco de triunfo, como por ejemplo en algunos palacios que se conocen por medio de representaciones pictóricas y que se observarán a continuación.

La conexión entre todas las formas artísticas y soluciones arquitectónicas que presenta la macsura del siglo X de la Mezquita de Córdoba son fundamentales para comprenderla en su conjunto, así como los contextos culturales desde los que pudieron transferirse dichas estructuras. Se debe tener presente en todo momento que las aulas basilicales como la que reproduce la planta de la macsura de al-Hakam II, según lo apuntado, integraron soluciones arquitectónicas que existían previamente en el contexto artístico romano, pero a las que se dota de un nuevo nivel de significado simbólico y metafórico (Ousterhout, 2010: 252; Parada López de Corselas, 2013: 108). El esquema del arco de triunfo, se insiste, articula los espacios de acceso tanto al propio templo como al lugar sagrado del santuario, aunque los arcos adoptan diferentes formas: medio punto, herradura, se combinan algunos más grandes con otros más pequeños que flanquearán al arco principal, etc. características que se especifican a continuación. Por tanto, a partir de la etapa constantiniana y, sobre todo, del siglo VI en adelante, la presencia del esquema triunfal se consolida progresivamente como parte de la iconografía de la arquitectura del triunfo en el nuevo espacio litúrgico, donde se conmemora el sacramento y misterio de la Eucaristía (Grabar, 1967: 62).

En la fachada de entrada a la macsura de al-Hakam II, como se indicaba al inicio del presente epígrafe, la presencia de un acceso tripartito que con un nuevo lenguaje formal podría haberse inspirado en la metáfora del triunfo resulta del todo apropiada para simbolizar un espacio de transición entre la antigua mezquita emiral y la nueva estructura del triunfo del califato en al-Ándalus (Ruiz Souza, 2001: 440). A continuación, se proponen algunos ejemplos de edificios que desde el siglo IV ofrecen en su fachada esta estructura arquitectónica que se viene mencionando.

Una de las fachadas más antiguas que se conserva con el esquema tripartito que recuerda al arco de triunfo de tres luces se encuentra en la Basílica de San Ambrosio de Milán, cuyos inicios se remontan al siglo IV. Se ha de tener en cuenta que la iglesia fue reformada en el siglo IX bajo la soberanía de los reyes lombardos (568-774).

La Iglesia de San Ambrosio de Milán hunde sus raíces en la labor piadosa del obispo Ambrosio durante el siglo IV cuando la capitalidad del Imperio Romano se trasladó de Roma a Milán hacia el 374 (Cameron, 1998: 19). Como se ha citado en el capítulo anterior, la tradición atribuye a San Ambrosio el inicio del cambio desde un paisaje monumental pagano hacia uno cristianizado gracias a la promoción de diversas basílicas. San Ambrosio hizo de Milán un centro espiritual importante muy vinculado al poder del emperador de Roma y que sirvió para acentuar el carácter imperial que comenzaba a adquirir la nueva fe cristiana (Cameron, 1998: 19). Como se ha señalado, las formas del lenguaje artístico romano permanecen en la realización de nuevos espacios arquitectónicos destinados al culto cristiano. En estos nuevos espacios se incluye la incorporación del arco de triunfo romano de tres luces en la fachada de la basílica, una basílica que también tuvo una función martirial ya que sirvió como lugar de enterramiento de los mártires Gervasio y Protasio (Capponi, 2015: 15).

La fachada de la Iglesia de San Ambrosio de Milán (fig. 68) está precedida de un atrio porticado. En el espacio que se genera en el tramo del pórtico delante de la entrada a la basílica se advierte un cuerpo de tres arcos de medio punto dispuestos a la misma altura que señalan el acceso a la sala de oración. Estos arcos quedan divididos entre ellos por pilastras adosadas al muro con una estructura similar a la que se observa en el Arco de Constantino (fig. 69). En la parte superior el esquema se repite y se desarrolla un arco central más alto y ancho que los laterales que lo flanquean, también presente en la distribución del citado arco triunfal (Melucco Vaccaro, 2001: 123). Detrás de esta primera arquería triple del cuerpo inferior de la fachada ambrosiana se encuentran las tres puertas de acceso a la basílica protegidas por la galería del atrio que actúa como vestíbulo. La fórmula de los tres arcos de medio punto se reitera de nuevo. En el arco central se encuentran las puertas originales de madera del siglo IV rodeadas por elementos arquitectónicos como jambas, tímpano, arcos, columnas, pilastras, etc. con una decoración geométrica de singular belleza y complejidad (Capponi, 2015: 15).



Fig. 68. Fachada de la Basílica de San Ambrosio de Milán.

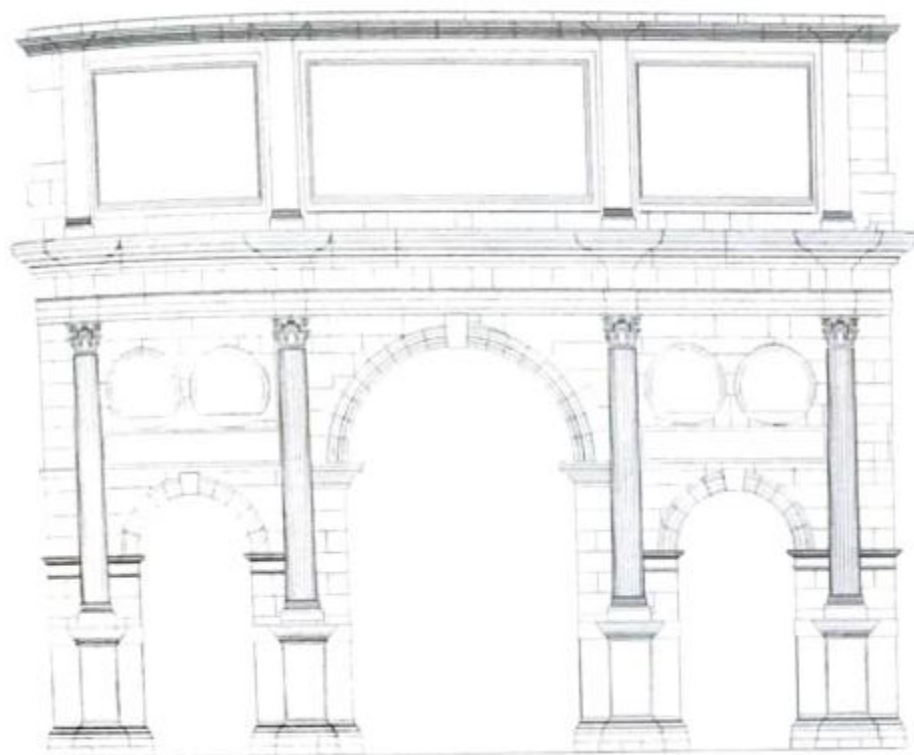


Fig. 69. Esquema del Arco de Constantino, Roma.

Lomartire (2015: 28) apunta a que se han hallado restos de antiguas estructuras en el espacio que precede al tramo presbiterial que señalan la existencia de otro arco de triunfo que articulaba el espacio entre el aula basilical y el ábside sin poder determinar si este arco monumental de acceso al presbiterio perteneció a la construcción del siglo IV o a la reforma lombarda del siglo IX. Es importante tener en cuenta que el edificio del siglo IV fue muy intervenido bajo la influencia de la monarquía lombarda en los siglos VIII y IX. A pesar de ello, la estructura de la fachada con un acceso dividido en tres huecos de medio punto que refleja el esquema del arco de triunfo se mantuvo durante el periodo de gobierno de los lombardos. La fachada actual responde a la restauración del edificio tras su ruina durante la Segunda Guerra Mundial (Capponi, 2015: 15) que también había sido restaurada anteriormente por Gaetano Landriani en el siglo XIX (Lomartire, 2015: 27).

La fachada de la Basílica de San Ambrosio de Milán constituye un buen ejemplo de cómo el lenguaje triunfal presente en el arte romano se adapta como modelo iconográfico para las entradas monumentales de los nuevos espacios basilicales a partir del siglo IV. Ciertamente podría pensarse que este elemento arquitectónico es lógico que se utilice en Italia por la influencia directa del paisaje monumental de la Roma antigua. Los siguientes ejemplos que se proponen parecen demostrar que la estandarización del arco de triunfo de tres luces va adquiriendo progresivamente un significado simbólico de triunfo de la fe también vinculada a la representación del poder político. En este caso, avanzando en el tiempo, merece especial atención la fachada del Palacio del rey ostrogodo Teodorico (m. 526) en Rávena. Se ha de recordar que Rávena también ostentó el título de capital imperial a comienzos del siglo V.

La citada fachada se conoce por el mosaico conservado en el muro sur, a los pies de la nave principal de la Iglesia de San Apolinar el Nuevo (fig. 70). Como se indicó anteriormente parece ser que la basílica estaba unida al palacio real (Mauskopf Deliyannis, 2010: 56-57). En Rávena se conserva una fachada junto a la Iglesia de San Apolinar que se ha interpretado como la correspondiente a la residencia del monarca ostrogodo (fig. 71). Si bien las similitudes entre el edificio representado en el mosaico y la fachada restaurada adyacente se hacen patentes, la forma del arco de triunfo como entrada al palacio se aprecia de forma mucho más evidente en la representación del mosaico.

Las descripciones de los palacios construidos en Rávena en época ostrogoda también proceden de la información que aporta Agnello de Rávena en el siglo IX. El autor establece una secuencia, basada en ampliaciones y reformas, de un palacio imperial inicial construido por Honorio entre el ámbito urbano que separaba Rávena y el puerto de Classe (Mauskopf Deliyannis, 2010: 56). Sin embargo, las investigaciones llegaron a la conclusión de que el palacio imperial estaba situado en este lugar porque en los textos de Agnello se describe que estaba cerca de la Iglesia de Teodorico, identificada con San Apolinar el Nuevo.



Fig. 70. Representación del *Palatium* de Rávena, San Apolinar el Nuevo, Rávena.



Fig. 71. Fachada del conocido como Palacio de Teodorico, Rávena.

En el ejemplo del mosaico de San Apolinar el Nuevo aparece un edificio con un friso en que se lee la palabra *palatium*. Su estructura arquitectónica muestra un canon muy similar al de los arcos de triunfo romanos a partir de la división de la entrada en tres huecos muy estilizados. El arco central es más ancho que los dos laterales que lo flanquean. Los tres son de medio punto y se apoyan en columnas de orden corintio. En la parte superior de la arquería aparece un remate a modo de tímpano triangular muy similar al de los antiguos templos y construcciones griegas y romanas, cubierto a dos aguas. A los lados de la arquería principal se abren otras dos con tres arcos de medio punto a cada lado también sostenidos por columnas clásicas que parecen evocar la representación de un atrio delantero.

La interpretación más generalizada sobre el significado iconográfico de este mosaico es que la procesión de Santos del primer registro de la decoración de la iglesia parte del mismo palacio de Teodorico y se dirige hacia el santuario portando una serie de ofrendas. La afirmación de que el mosaico esté representando a una arquitectura de existencia real plantea todavía algunos interrogantes. Cabe la posibilidad de que se represente una arquitectura simbólica (Mauskopf Deliyannis, 2010: 160). También se ha generado la duda sobre si el edificio del *palatium* está representando la fachada principal del palacio o por el contrario es una visualización del vestíbulo previo al salón del trono en el interior del palacio (Manzelli, 2001: 52; Mauskopf Deliyannis, 2010: 161). Esta última idea estaría muy vinculada a una forma habitual de articular y separar los espacios por medio de un arco de triunfo que aporta monumentalidad al acceso al santuario o al espacio más importante del edificio. En el caso del mosaico ravenense, también es esencial tener en cuenta la utilización de cortinas por parte de los soberanos, para su propia representación ceremonial (Parada López de Corselas, 2013b: 861), lo cual se apuntará con detenimiento en el capítulo 10, así como el uso del dorado para el fondo, que como se observará en el capítulo 9 se convierte en un símbolo de distinción de lo sagrado. La cuestión principal en este caso es que se plantea la posibilidad de que el arco de triunfo se convierta en un signo de sublimación del espacio al que precede y puede utilizarse en arquitecturas religiosas y palatinas, así como en múltiples zonas dentro del mismo edificio vinculadas a la presencia del gobernante.

El rey Teodorico pasó a la historia como uno de los personajes más importantes que se dedicó a embellecer la ciudad de Rávena con un lenguaje artístico ligado al paisaje monumental

romano cristianizado. En este contexto, del mismo modo que Justiniano, las acciones del rey arquitecto o promotor de las artes estaban muy vinculadas a la iconografía cristianizada del rey Salomón como definitivo constructor de la morada sagrada (Ousterhout, 2010: 224). Estas acciones le permitieron legitimar su poder en la herencia del pasado imperial (Mauskopf Deliyannis, 2010: 161). De una forma similar se podría pensar que el califa al-Hakam II utilizó unos mecanismos de legitimación similares mediante el uso de una gramática constructiva y ornamental del pasado hispanorromano para visualizar el poder adquirido por el nuevo estado independiente. La estructura del arco de triunfo en el acceso, con un significado de triunfo reconocible desde la Antigüedad, parece muy apropiada para apoyar la consolidación del poder político-religioso de los nuevos soberanos.

La fachada del Palacio de Teodorico en Rávena, que como se ha indicado todavía presenta dudas sobre si la representación que aparece en San Apolinar el Nuevo se corresponde con un edificio civil o con un éste, pero, en plena acción ceremonial, procesional o ritual, ha sido puesta en relación con la de otro edificio sumamente importante, cuyos inicios comienzan en el siglo VII: la fachada de la sala de oración de la Mezquita de Damasco.

La Mezquita de Damasco, construida entre el 705 y el 715 (Hillenbrand, 1999: 25) ha sido uno de los edificios del tiempo de la Antigüedad Tardía que más se ha intentado ligar a la estructura de la Mezquita de Córdoba (Grabar, 1978: 20) por haber sido proyectados según la historia sagrada bajo el poder de una misma dinastía: los Omeyas, orientales y occidentales respectivamente. Según la historia sagrada, la dinastía Omeya trasladó la capital de su reino a Damasco en el año 661 (Hillenbrand, 1999: 13).

Creswell (1979: 73) se refiere a la fachada de acceso al *haram* de la Mezquita de Damasco (fig. 72) como la «fachada del crucero», así como Hillenbrand (Hillenbrand, 1999: 25) determina que este edificio presenta los componentes básicos de la basílica cristiana. El primer autor (Creswell, 1979: 73) determina que la fachada se compone de tres arcos de medio punto que se apoyan en dos columnas de mármol compuestas de un alto basamento, fuste y capitel de lenguaje romano. En la parte superior se abre un cuerpo de tres ventanas enmarcadas por un arco de medio punto de mayor tamaño. Como remate se colocó un tímpano triangular que recuerda en

su totalidad a las fachadas a dos aguas de los templos griegos y romanos. La solución tripartita que presenta la fachada damascena parece volver a reproducir la morfología del arco de triunfo romano y de la arquitectura tardoantigua cristiana (Ettinghausen, Grabar, 1996: 45). Tanto los arcos como las columnas y los elementos arquitectónicos que componen el acceso muestran unas proporciones estilizadas. Esta fachada llama la atención por su altura, que alcanza los veinticinco metros desde el suelo hasta la cornisa superior (Creswell, 1979: 73).

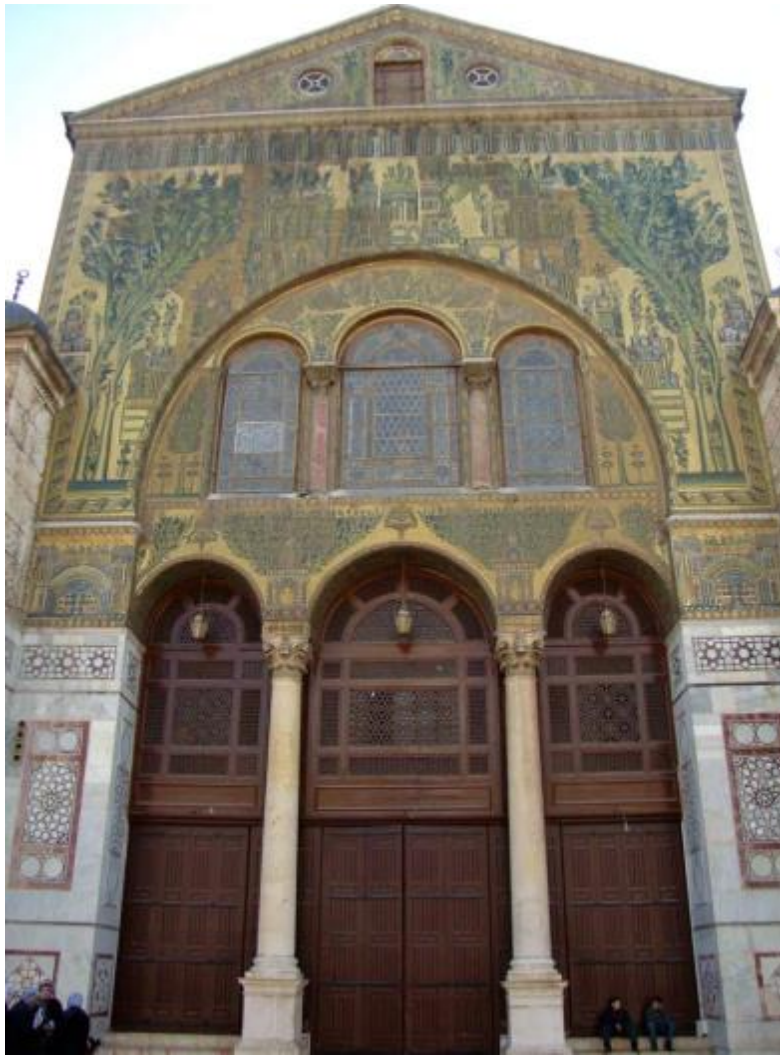


Fig. 72. Fachada principal de la Mezquita de Damasco, Siria.

Ettinghausen y Grabar (1996: 45) apuntan a que a pesar de que la estructura de la Mezquita de Damasco es «completamente musulmana» se conservan elementos muy interesantes

que permiten vincular la pervivencia de la estética romana en todo el lenguaje de la construcción. En la Mezquita de Damasco se han hallado restos de «una triple puerta romana» en el muro sur del perímetro del edificio (Ettinghausen, Grabar, 1996: 45). Incluso Creswell señaló en su momento las similitudes entre la fachada de la Mezquita de Damasco y la anterior fachada citada del Palacio de Teodorico en Rávena (Ettinghausen, Grabar, 1996: 48).

Todos estos datos de las investigaciones precedentes parecen demostrar que la influencia de la arquitectura romana que se desarrolló desde la época constantiniana fue heredada por los reinos germánicos en el Occidente Latino y por los gobernadores de Oriente Próximo. Por ello es habitual la aparición de una solución artística próxima al lenguaje formal del arco de triunfo romano. Tanto en los casos de la Mezquita de Damasco como en la alquibla de la Mezquita de Córdoba los motivos decorativos que componen el cuerpo de la fachada se elaboraron con una gramática artística de gran riqueza ornamental y gran complejidad en sus formas (Dodds, 1992: 19), lo cual se analizará en los capítulos siguientes.

En el contexto peninsular del siglo IX, las fachadas tripartitas utilizadas tanto para edificios civiles como religiosos también tuvieron un reflejo importante. Una de las más interesantes, por aparecer en un edificio articulando dobles fachadas hacia Este y Oeste es Santa María del Naranco (Oviedo).

Las construcciones promocionadas por los monarcas asturianos a partir del siglo IX han adquirido en la historiografía del arte una personalidad muy marcada y casi desvinculada del paisaje monumental de la tardoantigüedad romana hispana. Autores como Yarza (Yarza Luaces, 1981: 42) explican el uso de este tipo de solución arquitectónica de la entrada por medio de tres arcos como consecuencia del contacto con la monarquía carolingia, aunque se reconoce que en ambos casos, en el arte asturiano y en el carolingio, los precedentes se encuentran en el arte desarrollado en el ámbito romano (Yarza Luaces, 1981: 41). Sin embargo, la pregunta que podría plantearse es: ¿por qué la historiografía tradicional del arte determina que la influencia sobre la arquitectura asturiana es carolingia cuando presenta soluciones que existían en la cultura visual hispanorromana? En este caso, se hace preciso retornar la mirada a lo que se apuntaba en el capítulo 2 al respecto del debate entre los diferentes canales de transmisión que inspiran los llamados estilos pre medievales, entre los que se encuentran el prerrománico asturiano o el

mozárabe. El prerrománico asturiano, como bien apuntaba Bango (Bango Torviso, 2012: 73), así como el llamado mozárabe o el arte visigodo, se nutre del mantenimiento de los elementos artísticos que componían el arte romano, tanto a nivel técnico como de lenguaje formal. No obstante, como ya se apuntó, la problemática parece residir en el punto de inflexión que constituye, a nivel historiográfico, la conquista árabe de la Península Ibérica del 711 en adelante. Como apuntaban Bango Torviso (2012) o Uscatescu y Ruiz (2012; 2014), tanto los cánones estéticos del primer arte islámico como los del arte visigodo, asturiano o mozárabe, proceden de una transformación de las formas artísticas tardorromanas que se mantienen del siglo VII en adelante (Uscatescu Barrón, Ruiz Souza, 2014: 101-105).

La Iglesia asturiana de Santa María del Naranco, que anteriormente había sido un pabellón de recreo (Borge Cordovilla, 2017: 161) en época del rey Ramiro I (m. 850), presenta en el registro central de sus dos fachadas Este y Oeste un cuerpo de tres arcos del mismo tamaño, los cuales aportan cierta monumentalidad a los dos accesos del edificio (fig. 73) a modo de arco de triunfo romano. Los arcos toman la morfología de medio punto peraltado y se apoyan en columnas compuestas por basa, fuste y capitel. Sobre el cuerpo inferior de arcos se abre otro vano superior compuesto por tres arcos más pequeños que repiten el mismo esquema y que ocupan el módulo del arco central.

Es interesante destacar en este punto el magnífico estudio de Borge (2017: 159-179) en el que, a partir de un estudio metrológico y arquitectónico de Santa María del Naranco, extrae una serie de hipótesis que refuerzan la derivación de este tipo de arquitectura de los modelos constructivos e iconográficos que se venían dando desde el siglo VI en la renovación de los cánones templarios. El edificio de Santa María del Naranco, aun con su ausencia de espacios cupulados, remite en sus formas a un lenguaje vinculado al triunfo y podría aludir, si no a las características del Templo de Salomón, al simbolismo de la Tienda del Encuentro (Borges Cordovilla, 2017: 168-175), sobre lo cual se retornará en los capítulos 8 y 10. Sus fachadas se articulan en torno a la proporción áurea (Borges Cordovilla, 2017: 169-170) y se adopta todo un «léxico sagrado» (Borges Cordovilla, 2017: 172) que desde el siglo VI había ido codificando el significado de los nuevos templos vinculados a la promoción de los mismos por parte de los soberanos que gobernaron en el entorno del Mediterráneo en el marco cronológico entre los siglos VI y X. Como se observará, la composición de Santa María del Naranco, donde se ha

querido destacar el lenguaje del arco triunfal romano para ambas fachadas, parece estar estrechamente ligada a unas ideas simbólicas muy similares a las que se registran en los ejemplos que se han observado, se analizarán a continuación y con el objeto de estudio principal del presente estudio: la macsura del califa al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba.



Fig. 73. Fachada de la Iglesia de Santa María del Naranco, Oviedo.

6.2. El acceso triple al *sancta sanctorum*.

La macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba plantea otra solución tripartita en su estructura que pueden relacionarse con algunas ya vistas en edificios anteriores. El espacio donde desembocan las tres naves que componen el aula de la macsura vuelve a formar un esquema en tres (fig. 74). En este caso se plantea otra pantalla de arcos polilobulados

entrelazados que refuerzan el aspecto suntuoso y especial que se concentra en este lugar. Al superar dichos arcos polilobulados se accede al vestíbulo cubierto con tres cúpulas delante del muro sagrado. A continuación de éste se hace abre la fachada de la alquibla donde se insertan las tres salas del *mihrab*, el *sabat* y el tesoro. Las tres puertas de la alquibla se sitúan en eje axial con los tres arcos de la fachada de acceso a la macsura, donde la puerta del *mihrab*, en el centro, alcanza mayores dimensiones.



Fig. 74. Vista de la nave central de la macsura de al-Hakam II con la primera pantalla de arcos polilobulados en primer plano y la segunda al fondo, Mezquita de Córdoba.

La fachada del muro de alquibla construida por al-Hakam II sugiere un planteamiento muy similar al del arco de triunfo: un arco central de mayores dimensiones flanqueado por dos más pequeños que sirven para señalar los lugares de mayor importancia sacra en el interior del espacio de oración. Los tres arcos son de herradura califal enmarcados en un alfiz (figs. 75-76). Esta disposición de tres arcos de herradura que articula y destaca la posición del *sancta sanctorum* con respecto al resto del oratorio podría constituir una transferencia de la triple arquería que antecede al tramo presbiterial de algunas basílicas tardoantiguas mediterráneas y peninsulares (Dodds, 1992: 18). Incluso, como apuntó Momplet (2012: 249), podría evocar a los iconostasios y canceles tripartitos que se situaban en las basílicas cristianas antiguas y contemporáneas a la construcción de la macsura.



Fig. 75. Accesos del *mihrab* y del *sabat*, macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba.



Fig 76. Accesos del *mihrab* y del tesoro, macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba.

En un principio, las basílicas cristianas tardoantiguas solamente poseían el ábside como remate del espacio del santuario sin apenas diferencia entre tramo presbiterial y ábside. El ábside solía ser de planta semicircular en la mayor parte de los casos y quedaba exento y reflejado en la planta. El resto del muro de la cabecera donde desembocaban las naves laterales, por lo general, adoptaba una forma plana. En los inicios de las construcciones basilicales para la reunión de los fieles el acceso al santuario se articulaba por medio de un solo arco, normalmente de dimensiones considerables. Esta solución arquitectónica monumental de arco de triunfo de un solo hueco también era frecuente en la arquitectura romana como se puede observar, por ejemplo, en el famoso Arco de Tito del siglo I. En las basílicas cristianas romanas antiguas como la de Santa María La Mayor (fig. 77), Santa Sabina o San Clemente (Barral i Altet, 2010: 45) se observa un gran arco de medio punto que se apoya sobre una cornisa o entablamento sostenido por grupos de columnas. La nave central de las basílicas mencionadas desemboca en este gran arco que da lugar al ábside cubierto con una bóveda de cuarto de esfera. Así permanece en la mayor parte de las edificaciones hasta el siglo VI.



Fig. 77. Vista del arco de acceso al santuario de Santa Maria Maggiore, Roma, siglo V.

A partir del siglo VI, y sobre todo del siglo VII en adelante, la división de la cabecera de las basílicas cristianas en tres espacios y su realce por medio de un acceso con un arco de triunfo de tres huecos está íntimamente relacionada con la complejización de la liturgia, la jerarquización de espacios al servicio de los actos rituales y ceremoniales, y con la estandarización definitiva de las salas auxiliares, o *pastoforios*, para flanquear el ábside en la mayor parte de las basílicas orientales y norteafricanas (Krautheimer, 2005: 343), como se atenderá en el siguiente epígrafe. A partir de la construcción de Santa Sofía de Constantinopla y la nueva consideración del templo como espacio performativo y que simboliza la estructuración de la fe y la historia de la salvación, la mayor parte de las basílicas complejizaron sus espacios interiores. La arquitectura se transforma en un lenguaje simbólico e iconográfico en sí mismo (Ousterhout, 2010: 228). En este contexto, las salas laterales que componen el presbiterio y flanquean al «santo de los santos» están precedidas, en la mayor parte de los casos y junto con éste, por una estructura de arcos tripartitos monumentales que marcan los tres accesos, del mismo modo que sucede en la alquibla de al-Hakam II. Por fortuna se han conservado muestras de algunos edificios basilicales cristianos de la Antigüedad Tardía que presentan una entrada de estas características, sobre todo en el área del Mediterráneo norteafricano e hispano.

Antes de profundizar en el significado de las aulas laterales que custodian el espacio del santuario, se observarán algunos ejemplos que presentan esta estructura del arco de tres luces en el espacio que abre paso al santuario. La iconografía del triunfo que se hacía presente en el acceso a la basílica en los casos cristianos, o al oratorio en el caso de la macsura de al-Hakam II, se acentúa con la colocación de otro arco de triunfo tripartito en el espacio de transición al *sancta sanctorum*. Uno de los ejemplos más interesantes que se ha conservado en el contexto mediterráneo norteafricano de este tipo de articulación interna del templo es la conocida como *Ecclesia Mater* o la basílica del mosaico funerario de Tabarka, datada en el siglo VII.

La solución arquitectónica del triple arco que precede al *sancta sanctorum* en la «Iglesia Mater» de Tabarka, una ciudad costera al noroeste de Túnez, se conoce por la imagen del templo reproducida en un mosaico funerario conservado en el Museo del Bardo dedicado a la fallecida Valentia (fig. 78). El edificio representado no se ha conservado en su totalidad, por lo que las investigaciones sobre la estructura arquitectónica que presenta la iglesia del mosaico han permitido un levantamiento hipotético de su alzado (fig. 79). No obstante, no se ha podido determinar si el edificio poseía las mismas características que presenta en el mosaico o si es una representación idealizada (Lee, 2000: 244), tal y como sucedía con la interpretación del mosaico de San Apolinar el Nuevo con respecto al *Palatium*.



Fig. 78. Mosaico de la *Ecclesia Mater*, Museo del Bardo, Túnez, siglo VI.

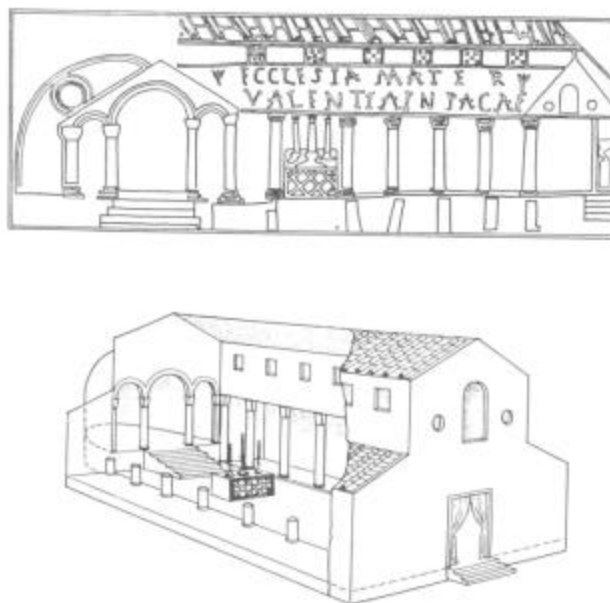


Fig. 79. Reconstrucción hipotética de la *Ecclesia Mater*.

El mosaico del edificio de Tabarka presenta las características morfológicas habituales del aula basilical dividida en tres tramos donde la nave central parece más alta y ancha que las laterales. Las tres naves separadas por columnas desembocan en una estructura similar al arco de triunfo de tres luces que precede al tramo presbiterial, más elevado con respecto a la cota de suelo del aula y con el altar situado delante de este espacio del santuario. El arco central es más alto y ancho que los laterales que lo flanquean. En estos laterales desembocan las naves secundarias y podrían haberse dispuesto los pastoforios.

Otro lugar de culto interesante en este punto, que también divide el espacio del santuario en tres secciones, es el conocido como Tempietto de Santa María della Valle en Cividale, Friul, en la actual región del Véneto. Este edificio representa uno de los ejemplos mejor conservados de la arquitectura construida bajo el mandato de la monarquía lombarda a finales del siglo VIII. Parece ser que formaba parte de un espacio palatino mayor y cumplía la función de capilla privada del monarca (Kiilerich, 2010: 93). En este caso la atención se debe situar en la solución arquitectónica que marca la separación entre el aula y el santuario mediante un acceso de tres arcos de medio punto sostenidos por columnas con capiteles que imitan la decoración corintia. Los tres arcos parecen ser del mismo ancho y altura, pero el central es ligeramente mayor. Los

tres abren paso a tres salas cubiertas con bóvedas de cañón dispuestas de forma perpendicular a la nave central y desembocan en una cabecera plana (fig. 80).

Como se puede observar el esquema de monumentalización del acceso a la cabecera utilizando una estructura similar a la del arco de triunfo de tres huecos puede adquirir diversas tipologías: el arco central más ancho y alto que los laterales, como sucede en la macsura de al-Hakam II o en la forma del ejemplo anterior de Tabarka, o los tres a la misma altura, como sucede en el presente templo lombardo. También puede darse la circunstancia de encontrar los tres arcos compartiendo el mismo apoyo en una arquería continua -como en el presente ejemplo-, o exentos e independientes, como sucede en el muro de alquibla de al-Hakam II y en algunos ejemplos que se analizarán a continuación.



Fig. 80. Arcos de entrada al tramo presbiterial en Santa María della Valle en Cividale, Friul, Italia.

En definitiva, el impacto visual que se desprende de la solución arquitectónica tripartita que marca el inicio del *sancta sanctorum* es similar en todos los ejemplos propuestos, transformando las posibilidades morfológicas que ofrece la estructura del arco de triunfo de tres luces, cuyo fin parece ser el de señalar iconográficamente el triunfo de la fe vinculado al espacio más importante dentro del edificio de culto. A continuación, se puede observar cómo esta misma sintaxis, así como metáforas, se reproducen de manera similar en los ejemplos hispanos.

Una estructura absidial parecida a la que presenta Santa Maria della Valle, con las salas cubiertas con bóvedas de cañón perpendiculares al aula, aparece en la Iglesia de San Julián de los Prados, datada en el siglo IX y siendo una de las primeras construcciones eclesiásticas promocionadas por la monarquía asturiana en Oviedo.

El presente edificio asturiano ya ha sido analizado anteriormente por el mantenimiento del aula basilical en la estructura de su planta. Este elemento no es el único que permanece desde la arquitectura tardorromana en un edificio de culto cristiano hispano. En San Julián de los Prados aparece reiterada la estructura del arco de triunfo de tres huecos tanto en el espacio que da lugar al crucero como en el propio muro de acceso al *sancta sanctorum* y las salas laterales. Cabe colegir aquí que en la Península Ibérica se conservan arcos de triunfo de tres luces que pudieron servir como modelo para estas estructuras, como por ejemplo el Arco romano de Medinaceli, en Soria, del siglo I (fig. 81). Este arco de triunfo presenta una estructura de tres huecos, con un arco central más ancho y alto que los dos laterales (Abad Casal, 2002: 119-127; Moráis Morán, 2009: 239).



Fig. 81. Arco romano de Medinaceli, Soria.

En el caso de la Iglesia de San Julián de los Prados llama la atención la similitud entre la solución monumental del Arco de Medinaceli y la que se reproduce en el tramo que separa el aula basilical del espacio del *chorus* o transepto (Moráis Morán, 2009: 239) por medio de un triple arco de grandes dimensiones (fig. 82). El arco central de medio punto, además de estar flanqueado por otros dos arcos de medio punto de menores dimensiones donde desembocan las naves laterales, presenta en el mismo espacio donde termina la nave central dos arcos más pequeños a ambos lados a modo de vanos abiertos en el muro. Este mismo efecto visual aparece en el arco romano mencionado de Medinaceli.

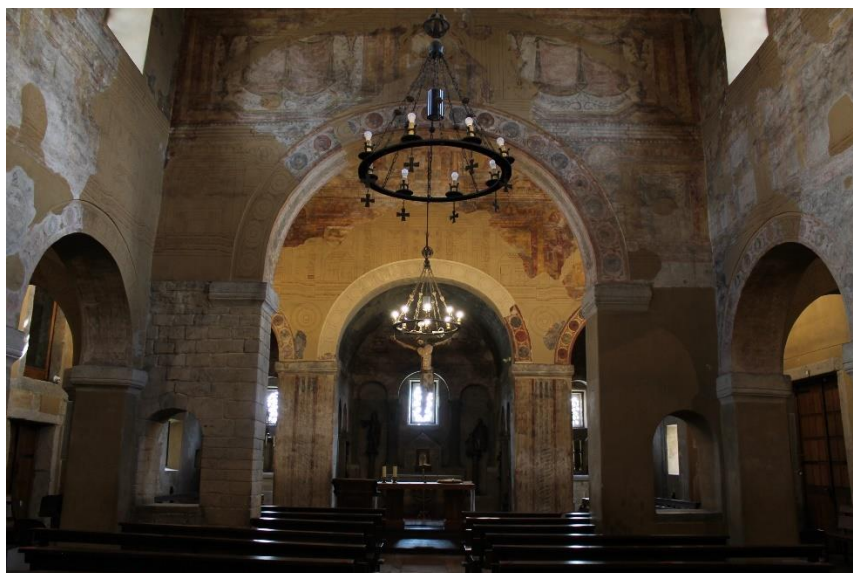


Fig. 82. Vista del arco central de acceso al crucero, San Julián de los Prados, Oviedo.

Una estructura similar se reitera en el espacio que separa el transepto o *chorus* del tramo presbiterial. En este caso, los tres arcos de acceso al *sancta sanctorum* y a las naves que lo flanquean presentan un aspecto similar al que aparecía en el templo lombardo de Santa María en Cividale: los tres arcos se disponen casi a la misma altura y con dimensiones parecidas, aunque el central continúa siendo ligeramente más alto y ancho, dando lugar a tres naves profundas cubiertas con bóveda de cañón que finalizan en un testero plano y son perpendiculares a la nave del transepto (fig. 83).



Fig. 83. Tramo del *sancta sanctorum*, San Julián de los Prados, Oviedo.

Resulta interesante destacar un paralelo entre la Iglesia de San Julián de los Prados y la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba en lo que respecta a la disposición de la triple arquería repetida para separar espacios. Como se indicaba, las naves del aula de la macsura desembocan en un cuerpo triple de arcos polilobulados que dan lugar a la nave paralela al muro de alquibla. En el centro se coloca la cúpula. A continuación, se abre la fachada de tres arcos en el muro de alquibla. En San Julián de los Prados el esquema compositivo es muy similar. Así pues, en ambos casos la fachada se articula con la repetición del esquema tripartito que sirve de acceso a las tres salas: el *mihrab* y el *sanctuarium altaris* y las dos laterales destinadas a la salvaguarda del tesoro y del *sabat*, que en el caso del templo cristiano actuarían como pastoforios.

La Iglesia de San Miguel de Escalada (León, siglo IX) y la acentuación de los espacios tripartitos en su estructura interna es esencial tenerla en cuenta para poder establecer un camino

de transferencia hacia los elementos compositivos que pudieron inspirar los espacios de la macsura califal de al-Hakam II. Dodds fue una de las primeras investigadoras que vinculó la estructura de la macsura de al-Hakam II con la Iglesia de San Miguel de Escalada (Dodds, 1992: 21) construida en el siglo IX y catalogada como uno de los espacios de culto más significativos de las comunidades cristianas arabizadas en el norte peninsular (o mozárabes), junto con las ya vistas iglesias de Bobastro (Málaga) o San Cebrián de Mazote (Valladolid). La investigadora (Dodds, 1992: 21) afirma que no existen precedentes en espacios de culto musulmanes para esta solución de tres espacios independientes dentro de la macsura de al-Hakam II. Únicamente se puede mirar al prototipo basilical hispano que se desarrolló entre los siglos VII y IX (Dodds, 1992: 21).

En la Iglesia de San Miguel de Escalada vuelve a reproducirse la misma estructura que se ha analizado en San Julián de los Prados con varios tramos compartimentados en tres huecos. En este caso destaca la utilización constante del arco de herradura. El aula basilical se divide en tres naves que recorren el espacio desde los pies hacia la cabecera, separadas por columnas que sostienen una arquería de arcos de herradura. Las dos naves laterales finalizan en dos arcos de herradura de mayores dimensiones que dan acceso al espacio del *chorus* o transepto. Sin embargo, la nave principal finaliza en un hueco central dividido en tres pequeños arcos de herradura que dan paso también al espacio del coro (fig. 84). Esta solución, casi más decorativa que estructural (Dodds, 1992: 21), puede ponerse en relación con la pantalla de arcos polilobulados que dan acceso al vestíbulo previo al muro de alquibla en la macsura de al-Hakam II y que genera una diferencia sustancial entre los espacios, actuando de una forma similar a los iconostasios de los templos bizantinos (Momplet Míguez, 2012: 249), los cuales se habían generalizado desde la codificación de Santa Sofía de Constantinopla en el siglo VI.



Fig. 84. Interior de San Miguel de Escalada, León.

Superado este primer tramo dividido en tres arcos, donde el central se subdivide en una arquería tripartita, se accede al transepto. El espacio entre el coro y la cabecera se manifiesta de nuevo con la apertura de tres arcos de herradura que marcan la entrada a las tres salas en las que se divide el tramo presbiterial, las cuales presentan una planta de arco ultrasemicircular. La planta de la sala del altar en el centro es de mayor tamaño que la de las plantas de las salas laterales.

Como se puede observar los paralelos que presenta la macsura de al-Hakam II con este tipo de arquitecturas cristianas en al-Ándalus son numerosos. Dodds (1992: 21) también apuntó una interpretación muy interesante que vincula la elección de este tipo de aspecto basilical hispano para la macsura como consecuencia de la pacificación iniciada por el primer califa Abderramán III a propósito de las revueltas de muchas comunidades cristianas arabizadas y que se consolida en la floreciente etapa de relativa paz y prosperidad del reinado del califa al-Hakam II (González Ferrín, 2006: 352-353).

De vuelta al ámbito de la monarquía asturiana, la Iglesia de Santa Cristina de Lena en Pola de Lena, a escasos kilómetros de Oviedo y datada en el siglo IX, también presenta una solución interesante dentro de los modelos habituales del aula basilical tardoantigua. En este caso el edificio se articula en torno a una sola nave. A pesar de esta característica resulta llamativa la incorporación de elementos tripartitos. El tramo del coro aparece muy elevado con respecto a la cota de suelo de la nave principal (Bango Torviso, 2001: 267) para lo cual todavía no se han encontrado explicaciones solventes. Por medio de unas escaleras laterales se accede a este segundo cuerpo. El acceso del *chorus* queda marcado por una arquería de tres huecos que otorga monumentalidad a este espacio de transición y que se codifica como un iconostasio (fig. 85). La estructura se compone de tres arcos de medio punto con las mismas dimensiones coronados por otros tres arcos (Bango Torviso, 2001: 268). En el hueco que queda de la superposición se abren una especie de celosías talladas en la piedra. A partir del coro el espacio se divide en tres tramos que desembocan en el acceso al hueco del altar y de las salas laterales señalado por una composición que repite el esquema del arco de triunfo de tres luces con el central más ancho y alto que los laterales.



Fig. 85. Interior de Santa Cristina de Lena, Pola de Lena (Asturias).

Los ejemplos expuestos como precedentes de la solución en tres huecos que monumentalizan el tramo previo a la fachada del muro de alquibla proyectada por al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba permite confirmar el conocimiento y mantenimiento de esta solución arquitectónica desde el pasado romano. Su morfología puede ser variada dentro de un esquema fijo, pero su función como composición artística que expresa la especial singularidad del espacio al que antecede es significativa por los cambios que se han producido en la arquitectura del espacio de culto desde el siglo VI. La iconografía de la arquitectura parece expresarse en este lugar de modo muy similar a la consideración simbólica que estas tres entradas poseían en los templos anteriores destinados al culto cristiano, como se observará a continuación.

La estructura tripartita no solamente se utilizó para destacar el acceso al coro, al tramo presbiterial o en el caso del templo cordobés al muro de alquibla. También se utilizó en espacios martiriales como en la cripta de San Antolín en la Catedral de Palencia o en las representaciones pictóricas de algunos manuscritos como sucede en la Iglesia fantástica del Beato de Gerona del siglo X (Pedrero González, 2014: 88). En este último caso aparecen representadas arquerías superpuestas donde se acentúa la división en tres huecos de los espacios plasmados en dos dimensiones (fig. 86). En este caso resulta interesante observar en la pintura de Beato la plasmación de las cortinas y elementos litúrgicos como incensarios que acentuaban el carácter místico de los rituales que se celebraban en las basílicas.



Fig. 86. Iglesia Fantástica, Beato de Gerona, siglo X.

En definitiva, el repaso por los anteriores casos de estudio resulta muy ilustrativo para contextualizar algunas de las formas arquitectónicas que al-Hakam II utilizó en la fachada de la macsura del muro de alquibla y que estaban presentes en las arquitecturas religiosas y civiles del Mediterráneo de la Antigüedad Tardía.

6.3. El desarrollo de las salas auxiliares en las basílicas cristianas y el Misterio Eucarístico.

La presencia de dos salas laterales flanqueando la estancia del *mihrab* en la ampliación de la Mezquita de Córdoba conformando una cabecera tripartita ha sido puesta en relación con el

desarrollo de los pastoforios en numerosas ocasiones (Dodds, 1992: 21; Momplet Míguez, 2012: 249). La dra. Calvo Capilla (2008: 93-94) también sugiere un recuerdo de las grandes mezkitas abasíes de Samarra que presentaban una solución en el cierre del muro de alquibla con unas características similares. No obstante, la proliferación y consolidación de este tipo de estructura en la basílica cristiana pudo ejercer su influencia tanto en el ámbito oriental llegando a tomarse como fuente de inspiración en Samarra, así como en el Occidente islámico, ya que las salas auxiliares adquieren un desarrollo significativo en los espacios de culto visigodos de la Península Ibérica.

La colocación de salas auxiliares para la preparación de las especies rituales dentro del espacio de culto cristiano parece tener comienzo en el siglo IV, aunque establecer una fecha concreta para señalar el inicio de su estandarización como elementos representativos de la basílica cristiana todavía genera dudas. Según Krautheimer (Krautheimer, 2005: 346), una de las primeras manifestaciones que se conserva de la disposición del ábside central flanqueado por dos salas laterales es la Basílica de Santa Tecla en Milán, fechada hacia el 350, y su función respondía a un uso litúrgico vinculado a la preparación y salvaguarda de los elementos rituales y la copia de los Evangelios. Técnicamente estas salas se denominan *prótesis* y *diacónico* (Krautheimer, 2005: 345). La cercanía de estas salas al área del ábside también facilitaba el trabajo a los oficiantes (Krautheimer, 2005: 346). En la macsura de al-Hakam II parecen haber cumplido una función similar en su utilización como espacios para recoger el tesoro y la puerta de acceso al *sabat*. Incluso también para la salvaguarda del alimbar en un hueco improvisado en la fachada del *sabat* (Calvo Capilla, 2008: 94), así como otros objetos importantes de uso litúrgico que se especificarán en el capítulo 10.

A pesar de que la fecha del siglo IV resulta algo temprana, sí que puede constituir un punto de partida desde el que marcar el inicio de una estructura que posteriormente adquirirá unas connotaciones litúrgicas importantes. Las salas auxiliares agregadas a las basílicas tempranas se situaban en lugares dispares de la misma y cumplían funciones distintas, entre las que estaba la salvaguarda del tesoro, objetos rituales y también el baptisterio (Krautheimer, 2005: 214; 342). Sin embargo, tras la celebración de los principales concilios ecuménicos durante los siglos IV y V, especialmente Nicea, Constantinopla o Calcedonia, los dogmas, con

especial importancia del trinitario, se fueron asentando y siendo aceptados paulatinamente hasta tener un reflejo en la propia codificación de la arquitectura y la nueva estética del templo (Grabar 1967: 58-59; Mango, 1986: 24-25). En este caso específico, las salas auxiliares proporcionaban una visualización compleja del ábside y ayudaban a generar un espacio ritual concreto y necesario para que, por medio de diversos actos como procesiones solemnes y el ritual de las dos entradas (Krautheimer, 2005: 345), el momento de la transustanciación pudiera producirse, y sobre todo percibirse, correctamente durante la ceremonia religiosa. Todo ello, como se observará a continuación, estaba en sintonía con la nueva espiritualidad cristiana que tendía a una preferencia por la representación de lo trascendental y por los atributos simbólicos de lo sagrado (Grabar, 1967: 58).

En el presente epígrafe se procede a analizar diferentes ejemplos de edificios donde se muestra la progresiva estandarización de dichas salas laterales, las cuales se convierten en un elemento arquitectónico clave para la codificación del templo bizantino. En el resto del Mediterráneo, tal vez por la influencia de la nueva iconografía de la arquitectura proyectada desde Santa Sofía, los pastoforios también se generalizan y cumplen con unas funciones concretas. La finalidad de revisar estos edificios reside en establecer un posible camino de transferencia que demuestra el mantenimiento de una estructura anterior, generalizada en el Mediterráneo tardorromano desde finales del siglo VI, y que se mantiene con toda naturalidad a en la arquitectura de la macsura de al-Hakam II en Córdoba con un nuevo significado simbólico.

6.3.1. Los cambios en la arquitectura basilical de las provincias romano-orientales a partir del siglo VI: el Misterio Eucarístico.

Una de las características más interesantes que podría explicar la aparición frecuente de estas salas laterales en las basílicas cristianas es la función simbólica que cumplían. Krautheimer (Krautheimer, 2005: 346) plantea que su aparición en la arquitectura religiosa constantinopolitana a partir del siglo VI podría deberse a la voluntad de profundizar en el Misterio de la Eucaristía por medio del espacio arquitectónico. Según esto los pastoforios adaptaron su función previa de custodios de ofrendas (Krautheimer, 2005: 345) para ayudar a la

creación de un ambiente de carácter más íntimo mediante la privatización de espacios dentro del presbiterio a los cuales sólo tenía acceso el patriarca, los oficiantes y en algunas ocasiones el emperador (Cortés Arrese, 1999: 46). Del mismo modo, la macsura de al-Hakam II se codificó como un edificio dentro de la mezquita que ejercía la función de espacio privilegiado y exclusivo para uso del califa y de los oficiantes (Calvo Capilla, 2008: 90). En ambos casos el efecto que se produce con respecto a los fieles situados en la sala de oración es muy similar. La comunidad podía intuir lo que ocurría en aquellos espacios cerrados de una forma muy parcial, lo cual remarcaba el carácter misterioso del santuario. Este hecho, además, quedaba recogido en la literatura himnica a la que se ha hecho referencia en el capítulo 2, así como en las descripciones de los cronistas que informaron sobre el sentido simbólico que adquiere el espacio de culto (Grabar, 1967: 60).

El profesor A. Grabar (1967: 60-72) refiere a que la estética de la arquitectura bizantina cambia hacia una concepción mucho más espiritual y de carácter trascendente a partir del siglo VI, cuando el emperador Justiniano ordena la construcción del nuevo templo de Santa Sofía de Constantinopla. En este edificio se registran una serie de fórmulas tanto constructivas como de carácter simbólico que existían previamente (Bango Torviso, Borrás Gualís, 1999: 13) pero que se abrazan y se entrelazan entre ellas, que puede representar un modo de conciliación religiosa tras el periodo de los concilios ecuménicos. Son muchas las razones que se han de tener en cuenta en el largo proceso de codificación del templo bizantino, que culmina en el siglo IX y donde Santa Sofía solamente representa el comienzo, pero una de las más destacables es, como apunta McVey (1983: 105), la influencia del neoplatonismo alejandrino en autores cristianos como Pseudo-Dionisio Areopagita o Máximo el Confesor (McVey, 1983: 119; Binns, 2009: 142), y su aplicación a la comprensión de los misterios de la fe cristiana. Uno de los más significativos es el dogma trinitario que se recoge en los himnos siríacos compuestos para la inauguración de los nuevos edificios de culto, como en el de la Catedral de Santa Sofía de Edesa (McVey, trad., 1983: 95):

12. On every side it has the same façade; the form of the three of them is one Just as the form of the holy Trinity is one.

13. One light shines forth also in its sanctuary by three open windows, And announces to us the mystery of the Trinity, of the Father and the Son and the Holy.

20. Exalted are the mysteries of this temple in which heaven and earth Symbolize the most exalted Trinity and our Savior's Dispensation.

El nuevo propósito del templo a partir del siglo VI ya no es el de servir como un mero espacio de reunión, sino de representar con valores estéticos las principales ideas espirituales de la fe, vinculada al poder imperial, que se habían ido gestando a lo largo de los siglos IV y VI (Grabar, 1967: 60). Como apuntan Grabar (1967: 62-71), McVey (1983: 121) o Schibille (2014: 81), el foco de interés ritual se traslada a lo que sucede litúrgicamente en el espacio del ábside, considerado el santuario de la divinidad en una lectura simbólica de lo que había significado el *sancta sanctorum* del templo judío como morada divina. Uno de los atributos simbólicos de la divinidad establecido por el Concilio de Constantinopla era precisamente la consustancialidad trinitaria, que podría reflejarse simbólicamente en una cabecera tripartita que adopta unas funciones específicas. Tanto Grabar (1967: 62) como Krautheimer (2005: 345-347) vinculan la solución tripartita del ábside a una serie de necesidades litúrgicas que requerían de espacios específicos a los que se dota de un nuevo significado. El primero de los autores establece que las salas auxiliares a ambos lados del ábside adoptan la misma función, recuperada, que habían ejercido en el templo judío: la sala norte o *prótesis*, sería la equivalente a la *sala de la proposición* del templo bíblico, donde se preparaban las especies eucarísticas; la sala sur, tomando como referencia el ábside orientado al Este, se conoce como *diakonikon* y se utilizaría como sacristía, contenedora de algunas reliquias y para la custodia del libro de los Evangelios (Grabar, 1967: 71). Schibille, siguiendo los textos de Pseudo Dionisio Areopagita, establece que el ritual bizantino se desarrolla como una metáfora de ascensión tripartita vinculada a la subida de Moisés al Sinaí (Elsner, 1994: 81-83; Schibille, 2014: 155), un ascenso que cada vez alcanza mayores niveles de abstracción hasta el punto de que la observación de la Gloria de Dios es la ocultación de su rostro (Éx. 33, 22-23). Este ascenso, para el creyente, debe culminar en la unión mística con la divinidad, por lo que primero había que someterse a un ritual de purificación o preparación. El tramo presbiterial, donde se preparaban las especies eucarísticas en la penumbra de los pastoforios, con un santuario clausurado a la mayor parte de los asistentes y donde solamente podía acceder el oficiante, del mismo modo que se relata en el ascenso de Moisés al Sinaí, se manifestaba como un lugar verdaderamente desconocido y misterioso donde tenían

lugar esas preparaciones que permitirían un acercamiento a la comprensión de lo sagrado (Schibille, 2014: 155-156).

El segundo de los autores, también de acuerdo con Grabar en que, además de la función simbólica contenida en el número tres, la solución tripartita del ábside responde a necesidades propias de la liturgia bizantina (Krautheimer, 2005: 345). Concretamente, Krautheimer (Krautheimer, 2005: 345) profundiza en el ritual de las Entradas Mayores y Menores: la entrada Menor que acompañaba al libro de los Evangelios y la Mayor a las especies eucarísticas. Ambos rituales requerían de una preparación previa que se realizaba en el interior de las salas laterales o pastoforios (Cortés Arrese, 1999: 42). Hacia los siglos VII-VIII este espacio del presbiterio en la arquitectura monumental de culto del Imperio Romano de Oriente adquiere un protagonismo sin precedentes y las procesiones interiores se sucedían entre el espacio del santuario y los pastoforios y las salidas a través del iconostasio hacia el tramo presbiterial para mostrar, de forma parcial a la comunidad de fieles, tanto el libro de los Evangelios como las especies eucarísticas, que constituían los testigos del martirio de Cristo (Krautheimer, 2005: 347). Sobre este asunto se volverá en el capítulo 10 por las similitudes halladas entre este ceremonial y lo que sucedía en la macsura del al-Hakam II en la oración comunitaria del viernes.

Siempre tomando como punto inicial la gran iglesia de Santa Sofía de Constantinopla, la mayor parte de los autores coinciden en que en este nuevo edificio se concede una importancia capital a la nueva organización del espacio interno. Procopio, en *De Aedificiis*, expone lo siguiente:

Todos estos elementos, sabiamente ajustados en el espacio, suspendidos unos de otros, y reposando solamente en las partes adyacentes a ellos, producen una destacable y única armonía en el conjunto; y hacen difícil para el espectador el que detenga la mirada en alguno en concreto por largo tiempo, pues cada detalle atrae rápidamente la atención en sí mismo. De este modo, la mirada gira constantemente alrededor y los espectadores son incapaces de seleccionar un elemento que sea más digno de admiración que otro. (Cortés Arrese, 1999: 42).

Cada uno de los elementos compositivos que arman la estructura interna de Santa Sofía cooperan entre ellos, además de para la sustentación de tan magno edificio, para la generación de algo que, en un plano estético, marcará las formas de representación iconográfica de lo divino: el efecto de la luz. Estos efectos condicionan la percepción del espacio (Schibille, 2014: 118). Las

partes más iluminadas del edificio coinciden con los espacios donde la representación de los dos poderes se sitúa: en el centro de la nave, cubierto con cúpula y donde se coloca el altar, y en el espacio del ábside, donde se produce el misterio de la transubstanciación. Los pastoforios que ciñen el santuario ayudaban a generar también el juego de luces y sombras que caracterizaba al esplendor de la liturgia bizantina inicial, siendo lugares preparatorios donde la luz era mucho más tenue. Cortés (1999: 42) determina que la mayor parte de los cultos tenían lugar después del anochecer, por lo que los efectos lumínicos que ayudaban a la representación del sacramento de la Eucaristía se intensificaban con iluminación artificial: «Es precisamente la presencia de lo invisible lo que la iglesia bizantina quiso expresar por medio del esplendor de sus ritos y la suntuosidad de su aparato, hoy de factible reconstrucción en nuestra imaginación» (Cortés Arrese, 1999: 46). Con bien apunta Webb al respecto de la estética de lo sagrado en los inicios de la arquitectura monumental de culto bizantina, en la *ekphrasis* literaria estos templos eran descritos como poco estáticos (Webb, 1999: 70), ya que su juego de volúmenes armoniosos, acentuado por las luces y las sombras, aportaba un carácter cambiante y misterioso vinculado a lo «desconocido y oscuro del misterio» (Schibille, 2014: 155).

Por tanto, parece ser que la colocación de las salas laterales a ambos lados del ábside puede ligarse a dos funciones principales: como necesidad litúrgica, para una agilización de la preparación de las especies y salvaguarda de los principales elementos rituales; en segundo lugar, como un espacio al que se otorga paulatinamente de un simbolismo privativo que coopera con la articulación total del templo en la creación de un ambiente estético propicio para la percepción simbólica de lo sagrado en su forma desmaterializada y abstracta. También, como se ha indicado, no se debe olvidar que la arquitectura en sí misma es portadora de los principales significados simbólicos del nuevo templo bizantino (Grabar, 1967: 71). Así pues, el espacio del ábside, donde se produce la transubstanciación y el culmen del sacramento eucarístico, oculto tras el iconostasio de tres puertas, parece estar vinculado también a otro de los más importantes misterios de los dogmas derivados de los concilios ecuménicos: la aceptación en la nueva fe oficial del dogma trinitario, que en su complejidad refleja la idea de la perfección divina y constituye una de las bases espirituales principales de la nueva arquitectura (Grabar, 1967: 59).

Los pastoforios se generalizaron en la arquitectura cristiana romano-oriental a mediados del siglo VII y a lo largo del siglo VIII, momento en el que se construyeron grandes basílicas a

imitación de la gran iglesia de Santa Sofía de Constantinopla. Sin embargo, tras la construcción de la gran iglesia, la actividad constructiva en la capital imperial parece haber sido escasa, lo cual fue calificado por autores como Mango (1989: 161) como «siglos de tinieblas» en lo que respecta al arte bizantino que además coincidió con los inicios de la querella del iconoclasmo. No obstante, la aparición de estas salas laterales tan desarrolladas y que posteriormente dieron lugar al modelo de la iglesia cruciforme con cúpula en el siglo IX debía presentar algunos antecedentes o trazas de mantenimiento de dichas formas. Como ya hizo Krautheimer (2005: 331), es esencial revisar lo que sucede en la arquitectura basilical desarrollada en las provincias del Imperio a partir del siglo VII y hasta el siglo X.

Las transformaciones en los espacios de culto cristianos se produjeron de forma paulatina y, como se ha señalado, parecen estar vinculadas a cambios sustanciales en el programa de necesidades litúrgicas. La construcción de Santa Sofía de Constantinopla es sumamente importante, pero su influencia debe acompañarse también de una serie de cambios sustanciales en la forma de concebir la religiosidad en este periodo complejo de la Antigüedad Tardía, algo que, cabe colegir, también afectó de forma significativa a los inicios del arte islámico. Antes de continuar con los ejemplos seleccionados y observar cómo los ábsides van adquiriendo una forma tripartita al estilo de Santa Sofía y siguiendo los cánones estéticos recogidos en la literatura, es necesario hacer un paréntesis para sumar una serie de cuestiones fundamentales que podrían haber acelerado estos cambios ideológicos que se vienen mencionando.

A partir del siglo V parece producirse una renovación importante de la cultura griega que fue acompañada de una revitalización del interés por los misterios órficos en el Mediterráneo oriental (González Ferrín, 2013: 148). En los misterios órficos el simbolismo escatológico es uno de los temas esenciales. Por tanto, esta revitalización de la filosofía órfica pudo ejercer su influencia en el pensamiento cristiano norteafricano y próximo oriental acompañado también del influjo sustancial del mazdeísmo iranio (González Ferrín, 2013: 148) y del neoplatonismo alejandrino (McVey, 1983: 105; Elsner, 1994: 83). Los cambios en la forma de comprender la religiosidad, sumados a la debilidad que mostraba la capital imperial debido a las constantes crisis que la asolaron tras el próspero reinado de Justiniano pudieron desencadenar una nueva realidad religiosa centrada en las ideas trascendentales del Apocalipsis, el fin de los tiempos, el mesianismo y el refuerzo en la idea de la Salvación del alma (González Ferrín, 2013: 236). Las

representaciones pictóricas y los temas iconográficos que proliferan en este periodo hacen constantes alusiones a la acción salvífica del martirio de Cristo por medio de sus atributos simbólicos vinculados a la Pasión, como la elevación de la cruz (Schibille, 2014: 137) o vides, y a la representación del Paraíso Celestial. El nuevo templo, entendido como la morada de lo sagrado, se convierte en el espacio de experimentación y comprensión del misterio de la Salvación donde la contemplación de la luz, como fin último, podría traducirse como el alcance de la sabiduría en términos neoplatónicos y como la Gloria de Dios en términos cristianos (Schibille, 2014: 137).

Gracias a la presencia del neoplatonismo alejandrino y la influencia que siempre había ejercido el helenismo sobre los cristianismos surgidos del conjunto de las discusiones teológicas de los concilios ecuménicos (González Ferrín, 2013: 17) y sus escisiones heterogéneas en el Mediterráneo oriental (Wickham, 2013: 103-105), se podría llegar a pensar que se está produciendo un cambio de mayor profundidad en la forma de entender la religiosidad en los albores del siglo VII. Este hecho puede llegar a corroborarse mediante la nueva disposición planimétrica que aparece en las basílicas cristianas tanto en la capital del Imperio como en las provincias del Norte de África y Oriente Próximo. Esta distribución tripartita con protagonismo del ábside, se insiste, genera espacios interiores más compartimentados dentro de la sala de oración que parecen explicarse por medio de la definitiva consolidación del simbolismo del Misterio Eucarístico (Krautheimer, 2005: 345). Esta forma de entender lo divino en un plano más conceptual y trascendental, de influencia neoplatónica, puede dar lugar a la necesidad de recrear un escenario apropiado que refuerce el potencial simbólico de un ritual donde la divinidad se hace presente mediante la transubstanciación y su invisibilidad (Mango, 1975, 140). Un dato muy interesante que aporta Mango es que la importancia que se otorga a la representación escenografiada del Misterio Eucarístico y a la inmaterialidad de la luz podría explicar la pérdida de interés en este periodo por la representación de la divinidad con forma humana (Mango, 1975, 140). En palabras de Hipatio, arzobispo de Éfeso entre el 531 y 538 (Elsner, 1994: 83), siguiendo los preceptos de Pseudo Dionisio:

We allow even material adornment in the sanctuaries... because we permit each order of the faithful to be guided and led up to the divine being in a manner appropriate to it [the order] because we think that some people are guided even by these [material decorations] towards intelligible beauty and from the abundant light in the sanctuaries to the intelligible immaterial light. (Elsner, 1994: 83).

Siempre considerando que el espacio principal de la liturgia se traslada progresivamente al tramo presbiterial y al ábside, se ha de apuntar brevemente por qué el Misterio de la Eucaristía, como se ha mencionado con anterioridad, se convierte en el centro primordial de la liturgia y de la codificación del templo a partir del siglo VI por encima de otros rituales sacramentales como el Bautismo (Arnau Amo, 2014: 214). Como se apuntaba en el capítulo 2, los textos de Máximo el Confesor son muy ilustrativos para la observación de cómo las ideas reflejadas en la arquitectura de Santa Sofía de Constantinopla, así como en la literatura cristiana ejercen una influencia sustancial en los espacios de culto en las provincias del imperio. Incluso, la actividad constructiva en esta periferia podría considerarse más intensa que en la propia capital imperial (Krautheimer, 2005: 331). En las provincias del Norte de África y Próximo Oriente la nueva forma de articular el espacio interno de la basílica por medio de los pastoforios y la colocación de la cúpula delante del tramo presbiterial afectó a la mayor parte de las edificaciones destinadas al culto para el desarrollo correcto de la liturgia de la misa a partir del siglo VII (Krautheimer, 2005: 345).

Como se ha apuntado líneas más arriba, Máximo el Confesor (m. 662) fue un pensador cristiano que desarrolló su actividad entre Oriente y Occidente (von Balthassar, trad. Daley, 2003: 282). La edición utilizada para la lectura de sus textos es una reedición de 2003 que pertenece al teólogo católico suizo Hans Urs von Balthasar (1905-1988). Máximo el Confesor aporta en sus textos algunas claves interesantes con respecto a la aceleración de la necesaria renovación del templo cristiano en el siglo VII y su consideración como espacio de representación cósmica, idea que defienden Grabar (Grabar, 1967) o McVey (McVey, 1983) en sus interpretaciones sobre el nuevo templo bizantino como microcosmos. En cuanto a Máximo el Confesor, es importante indicar que la mayor parte de su producción escrita fue concebida en el ambiente norteafricano de Cartago, ciudad a la que acude tras una larga estancia en Alejandría. En los textos de Máximo el Confesor se otorga al misterio de la Salvación una importancia capital como metáfora del esfuerzo por el alcance del Paraíso Celestial y el conocimiento de lo sagrado (Shoemaker, 2012: 108). De hecho, Máximo el Confesor señala como uno de los agentes más importantes para el camino de la Salvación a la figura de la Virgen María, precisamente como inicio de tal ciclo salvífico (Shoemaker, 2012: 26). En este punto, es interesante mencionar que en la bóveda de media esfera que cubre el ábside principal de la Basílica de Santa Sofía de

Constantinopla efectivamente se representa una imagen figurativa de la Virgen con el Niño. Sin embargo, la mayor parte de los investigadores insisten en que tal representación está imbuida de una solemnidad que tiende hacia la abstracción y lo trascendente por medio de recursos estéticos como el hieratismo, la mirada perdida de la Virgen, su desmaterialización mediante su recorte sobre un fondo dorado y atemporal, etc. (Cortés Arrese, 1999: 50).

Por medio del sacramento de la Eucaristía, cuyas especies son preparadas en la intimidad del santuario tras el iconostasio, el camino hacia la Salvación se hace presente y el templo se convierte en el espacio donde se puede entrar en comunión simbólica con Dios (von Balthasar, 2003: 324-325). Esta comunión se produce mediante la transubstanciación del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo y que permite conectar el alma individual del fiel con el espíritu de Cristo (von Balthasar, 2003: 325). Según el estudio de von Balthasar (2003: 317), apoyado en Steitz, el pensamiento de Máximo el Confesor plasmado en su obra escrita tiene como finalidad destacar el simbolismo del Misterio Eucarístico en la liturgia dentro del templo, lo cual no podría haber sido posible sin la influencia del pensamiento neoplatónico con el que estuvo en contacto el autor a su paso por Alejandría camino de Cartago. Uno de los ejemplos más ilustrativos a este respecto es el texto de la *Mystagogia* donde Máximo el Confesor plantea de forma expresa que el espacio de culto debe constituirse como el escenario donde se producirá el misterio que por medio de la transubstanciación culmina en la llegada simbólica al Paraíso Celestial, cuando se comprende el plan de Dios. Se vuelve, de nuevo, sobre el texto citado en la página 111:

This is the great and hidden mystery. This is the blessed end, the goal, for whose sake everything was created. This was the divine purpose that lay before the beginning of all things. With this goal in mind, God called the natures of things into existence. This is the limit toward which providence and all the things it protects are moving, where creatures realize their reentry into God. This is the mystery spanning all the ages, revealing the supremely infinite and infinitely inconceivable plan of God, which exists in all its greatness before all the ages. For Christ's sake, or for the sake of the mystery of Christ, all the ages and all the beings they contain took their beginning and their end in Christ. For that synthesis was already conceived before all ages: the synthesis of limit and the unlimited, of measure and the unmeasurable, of circumscription and the uncircumscribed, of the Creator with the creature, of rest with movement—that synthesis which, in these last days, has become visible in Christ, bringing the plan of God to its fulfillment through itself. (von Balthasar, trad. Daley, 2003: 372).

Así pues, el espacio de culto cristiano experimenta una intensa transformación que acompaña al cambio de concepción de lo divino y de lo litúrgico a principios del siglo VII tal y como señala Arnau (Arnau Amo, 2014: 115-116): «*La dinámica propia del área devocional se reviste, ahora y aquí, del halo social y eclesial que es propio del área sacramental*». Por consiguiente, el Misterio de la Eucaristía, como representación del camino hacia la Salvación del alma por medio de la figura de Cristo, adquiere una doble interpretación: sacrificial, conceptualmente más profética, y sacramental (Arnau Amo, 2014: 116). Esto quiere decir que el rito de la Misa también se complejiza y presentará una cercanía al acto sacrificial de los inicios por medio de la consagración ritual de la partición del pan y la presencia del vino como la sangre derramada por Cristo. La liturgia también necesita de la lectura de la Palabra y de la oración comunitaria vinculadas, como cita Arnau (Arnau Amo, 2014: 115-116), al profetismo y al rito propiciatorio, respectivamente. El edificio religioso se va a convertir en la representación simbólica de la Jerusalén Celeste (von Balthasar, trad. Daley, 2003: 282) reconocida como el Paraíso Celestial al que acceden los bienaventurados que han logrado salvar su alma tras el esfuerzo de hallar a Dios en la vida terrenal, lo cual quedará reforzado e integrado tanto con las representaciones pictóricas, la complejidad interna de la arquitectura del templo y, sobre todo, con la colocación de la cúpula delante del tramo presbiterial que completa la visualización del templo como iconografía del microcosmos, aspectos que se completan con los próximos capítulos.

A modo de recapitulación, este epígrafe se ha iniciado con la intención de determinar cuáles fueron las razones que desembocaron en la construcción de las salas laterales dispuestas a ambos lados del ábside que proliferan en la arquitectura religiosa de las provincias del Imperio Romano de Oriente a comienzos del siglo VII y que parecen ser consecuencia de la arquitectura renovada recogida en Santa Sofía de Constantinopla. Las nuevas necesidades litúrgicas y las transformaciones en los pensamientos cristianos tuvieron como una de sus múltiples consecuencias una modificación de la distribución del espacio interior del templo (Mango, 1989: 24). Los pastoforios, junto al santuario, al igual que todo el espacio desde el tramo presbiterial quedaba reservado para el patriarca y los oficiantes, cerrado por el iconostasio y oculto tras cortinas, sin acceso visual a los fieles. El emperador se situaba en la nave central, hacia el lado de la Epístola (Cortés Arrese, 1999: 42), cerca del altar y bajo la cúpula, el cual poseía una visión

central del inicio del presbiterio. Este hecho refuerza también el papel sacro de los oficiantes y acentúa el carácter privado del ritual ejercido por ellos presenciado exclusivamente por el soberano, el cual conoce el plan de Dios. Tras la preparación las especies eucarísticas, éstas eran llevadas en procesión hasta el altar bajo la cúpula, para regresar posteriormente al espacio del ábside donde se producirá el misterio de la transubstanciación. En todo este entramado ritual, los fieles quedaban relegados a las naves laterales del templo y a las tribunas, y únicamente tenían una visión parcial de lo que sucedía en la nave central y en el interior del tramo presbiterial, espacios llenos de luz que contrastaban con la penumbra de las naves laterales para el resto de asistentes. Según la literatura litúrgica, durante la celebración se utilizaban tanto incensarios como candelas (Arnau Amo, 2014: 121) de modo que la escenografía que se recreaba mediante la disposición arquitectónica de los elementos ayudaba a cumplir con la función misteriosa del ritual. La intimidad que generaba en el espacio del santuario la arquitectura de los pastoforios, así como su complejidad, indican que en ellos se desarrollaban acciones rituales independientes del resto de la basílica. Esta característica ayudaba a potenciar tanto estéticamente como sensorialmente la trascendentalidad del misterio de la transubstanciación, y también ponía de manifiesto el papel del patriarca, el emperador y los oficiantes como mensajeros entre la divinidad y los fieles, ya que únicamente ellos tenían acceso a este espacio.

Esta descripción de cómo se articulaba el ceremonial en los espacios destinados al misterio divino se asemeja en muchos de sus componentes a la estructuración de la macsura de al-Hakam II y al carácter trascendental de la misma en plena acción ritual que se conoce por las descripciones conservadas de autores árabes (Calvo Capilla, 2008: 98), tal y como se concretará en el capítulo 10 del presente estudio.

6.3.2. Ejemplos en la cuenca mediterránea.

Tras la construcción de la Basílica de Santa Sofía de Constantinopla el nuevo modelo de templo se fue desarrollando progresivamente en las provincias. Ha de admitirse que los restos arquitectónicos conservados en las provincias del Imperio construidos en este periodo del siglo VII y destinados al culto cristiano son algo escasos. Sin embargo, los cambios teológicos tan

profundos que se vivieron fundamentalmente en el Norte de África y Oriente Próximo a principios del siglo VII (Brown, 1989: 128) tienen su reflejo, como se ha indicado, en la nueva disposición litúrgica que adopta del edificio de culto. Como se ha indicado en el epígrafe anterior, la liturgia y el espacio arquitectónico se van sirviendo mutuamente para alcanzar los fines simbólicos deseados; no obstante, se ha destacar que en Santa Sofía todavía no se ha desarrollado el ábside tripartito, pero sí el iconostasio de tres accesos por donde se realizaban las entradas Mayor y Menor. Así pues, los cambios registrados en Santa Sofía con respecto a la anterior articulación de la basílica parecen indicar que se ha sembrado el embrión para que este tipo de solución absidial, paulatinamente, sea adoptada y cumpla con los fines simbólicos del templo como microcosmos. Se insiste en que, según el registro de restos conservados, es en las provincias del imperio donde hacia los siglos VII y VIII se produce un extraordinario desarrollo de este modelo arquitectónico que en el siglo IX cristaliza en la definitiva consolidación de la iglesia cruciforme con cúpula. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, lo interesante es el mantenimiento en Occidente del modelo de aula basilical al que se añaden este tipo de ábsides, precedido de cúpulas, una articulación que se repite en la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba.

Las basílicas norteafricanas del entorno de Cartago desarrollaron algunas particularidades muy interesantes en su lenguaje arquitectónico hacia el VI. En el año 439 los vándalos tomaron la ciudad de Cartago que fue recuperada por Justiniano entre el 533-534 y se incorpora como provincia del Imperio Romano de Oriente (Cameron, 1998: 6-7). A partir de este momento las construcciones basilicales en el Norte de África mantendrán la estructura de la basílica constantiniana, como muestran los ejemplos excavados en Tripolitania, Cartago y Argelia. Pero es precisamente en estos lugares donde se observan las primeras muestras de cámaras laterales flanqueando el ábside, como por ejemplo se observa en la Basílica de Djemila en Argelia (Krautheimer, 2005: 226), aunque la planta de salón basilical se mantiene. Además, tanto el altar como el presbiterio se colocan ocupando un gran espacio en la nave central que se cubre con cúpula.

A continuación, se van a analizar algunos edificios que constituyen una pequeña muestra de las características que se han mencionado en el epígrafe anterior. En todos ellos destaca el

gran desarrollo de las salas laterales flanqueando el ábside, las cuales adquieren unas dimensiones extraordinarias llegando a poseer ábsides propios. Los ejemplos que se proponen son ilustrativos para poder establecer conexiones artísticas entre ambas orillas del Mediterráneo, ya que en las arquitecturas basilicales visigodas peninsulares estas salas o pastoforios se también se generalizaron durante el siglo VIII y dan lugar a modelos arquitectónicos particulares y complejos que, como se ha venido apuntando, ejercieron una influencia notable en la estructura de la macsura de al-Hakam II.

A partir del siglo V las aulas basilicales norteafricanas destinadas a cultos cristianos mantienen la sintaxis arquitectónica de la basílica constantiniana, pero con algunas particularidades como el ábside y las naves laterales escalonadas a distintos niveles (Krautheimer, 2005: 224), tal y como se puede ver en la citada *Ecclesia Mater* de Tabarka (fig. 76). En el caso del conjunto de Djemila (fig. 87), cuyos inicios se remontan al siglo V y situado al sureste de Argelia, los restos que se han excavado son muy parciales, pero han dejado a la vista la morfología de la planta de la basílica. Fechada hacia mediados del siglo V, gracias a una inscripción que hace referencia al obispo Cresconio (Krautheimer, 2005: 225), la basílica de Djemila presenta una planimetría compuesta por un aula basilical rematada por un ábside semicircular flanqueado por dos salas laterales de planta cuadrada. Ciertamente este añadido responde a una cronología muy temprana que permite sospechar sobre si la liturgia celebrada en estos espacios era distinta de la que se desarrollaba en otras provincias del imperio y de la propia capital. El interés reside en que este tipo de disposición será utilizada *a posteriori* en las grandes arquitecturas religiosas construidas en Constantinopla a partir del siglo VI junto con el desarrollo de la cúpula marcando el inicio del presbiterio.

En el Norte de África han aparecido otros ejemplos que siguen esta estructura en la cabecera, dividida en tres, como sucede en la también argelina basílica de Tebessa. Krautheimer (Krautheimer, 2005: 228) apunta a que el desarrollo temprano de estas salas laterales en África es muy poco probable que proceda de una inspiración en arquitecturas sirias. Quizá el canal de transmisión podría proceder de Milán si recordamos que la Iglesia de Santa Tecla del siglo IV es el primer edificio conservado que deja muestra de las salas laterales a ambos lados del ábside. Una disposición que no ha dejado restos hasta un siglo después, cuando con la construcción de Santa Sofía se va estandarizando dicho modelo arquitectónico.



Fig. 87. Basílica y baptisterio de Djemila, Argelia. Levantamiento 3D, realizado por Zamani Projects.

Estos ejemplos tan tempranos como la citada Basílica de Santa Tecla o el conjunto de Djemila, fechados entre los siglos IV y V, resulta difícil tomarlos como precedentes directos de la solución absidial que se plantea desde Santa Sofía en adelante. No obstante, cabe colegir que efectivamente la disposición del ábside tripartito es una estructura conocida en los inicios de la arquitectura romana cristiana (Bango Torviso, Borrás Gualís, 1999: 14) y no resulta del todo novedosa cuando comienza a estandarizarse en el siglo VI. Es posible, como se ha mencionado con anterioridad, que las salas laterales tempranas que aparecen en Milán o en Djemila se correspondan con espacios destinados al bautismo o a la conservación de reliquias. Empero, se ha de tener en cuenta que en este periodo no todas las basílicas tempranas disponen su ábside de este modo, como se ha podido observar en el capítulo anterior. Es a partir del siglo VI, y sobre todo a lo largo del siglo VII, cuando la mayor parte de las mismas reestructuran este lugar del templo y adquiere las connotaciones simbólicas mencionadas en el epígrafe anterior.

A partir de este instante, los ejemplos propuestos pertenecen al arco temporal de los siglos VI al VIII. En este caso Rávena vuelve a ocupar un lugar esencial. Con respecto a la solución absidial que se viene mencionando, es interesante observar lo que ocurre en la Iglesia de San Apolinar in Classe (fig. 88), dedicada al primer obispo de Rávena San Apolinar y construida

hacia el 547. El edificio fue patrocinado por el obispo Maximiano, uno de los principales consejeros eclesiásticos del emperador Justiniano. La planta del siglo VI no presenta novedades con respecto a la planta basilical de las iglesias constantinianas. Las naves se dividen por medio de columnas, en tres espacios donde la central es más alta que las laterales. Sin embargo, la cabecera sí presenta una novedad con respecto a las anteriores basílicas italianas: se desarrolla un ábside semicircular al interior y poligonal al exterior al que se añaden las salas laterales o pastoforios. En este caso los pastoforios están muy desarrollados, como si constituyeran espacios casi independientes que incluyen pequeños ábsides (Russo, 2005: 136). Esta adición de ábsides en los pastoforios presenta paralelos en algunas arquitecturas basilicales conservadas en Asia Menor (Russo, 2005: 137; Krautheimer, 2005: 317) como la Catedral de Caričin Grad en Serbia. Se ha señalado con anterioridad que la preparación de las especies eucarísticas parecía poseer un ritual propio y que estas salas cumplían esa función previa.

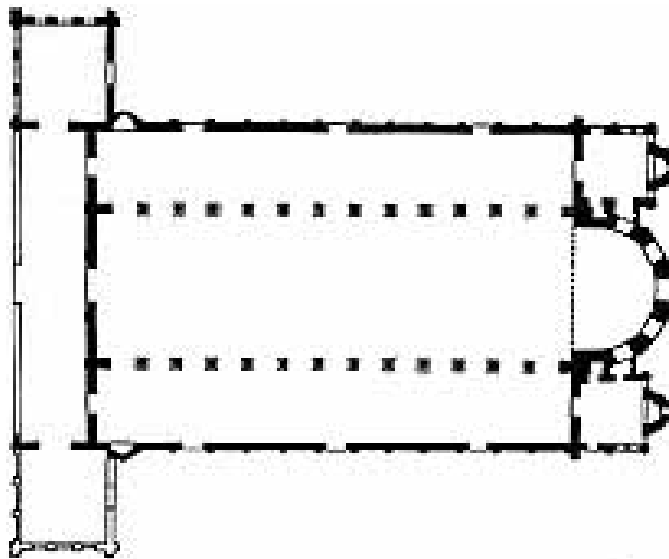


Fig. 88. Planta de la Iglesia de San Apolinar in Classe, Rávena.

Los dos ejemplos que siguen, más avanzados en el tiempo, están situados en las costas del Egeo y tal vez sean los modelos de arquitectura que mejor ilustran el avance de las construcciones destinadas al culto en Bizancio hacia la centralización total del espacio. En ambos

casos la morfología recuerda a la complejidad encontrada en la antigua Basílica de Santa Sofía de Constantinopla, pero aquí ya se registra la estandarización del modelo basilical cupulado con un ábside tripartito. En primero lugar, la Iglesia de Santa Sofía de Salónica ha sido datada en sus inicios en el primer cuarto del siglo VIII (Krautheimer, 2005: 338). La planta del edificio mantiene la tipología de aula basilical pero la construcción de la cúpula en el crucero hace que todo el conjunto tienda a la centralización (figs. 89-90). El tramo presbiterial presenta una distribución mucho más compleja de la que presentaban los casos anteriores. La cabecera se divide en tres espacios, compuesta por un ábside central semicircular flanqueado por dos salas de menores dimensiones que también desarrollan su propio ábside semicircular, del mismo modo que sucedía en la anterior Iglesia de San Apolinar in Classe. En este caso los pastoforios están coronados por cúpulas. Las salas laterales presentan una particularidad añadida y es que quedan ocultas a ojos de los fieles por la disposición de los elementos arquitectónicos del interior. Para ello se han utilizado gruesos pilares que sirven para sustentar la cúpula y que a su vez solamente permiten una visión parcial e incompleta del acceso a las salas laterales, que a su vez estaban ocultas tras el iconostasio. De esta forma para el fiel era mucho más complicado observar lo que sucedía en el interior de las salas laterales desde su posición en el aula basilical y se recrea un ambiente propicio para el desarrollo del Misterio Eucarístico.

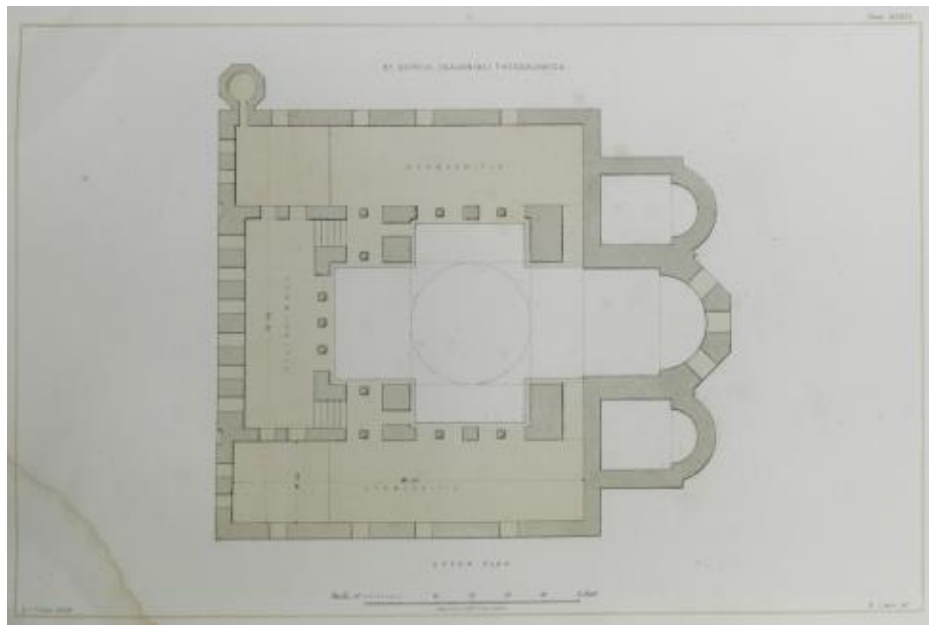


Fig. 89. Planta de Santa Sofía de Salónica (Grecia), siglo VIII.

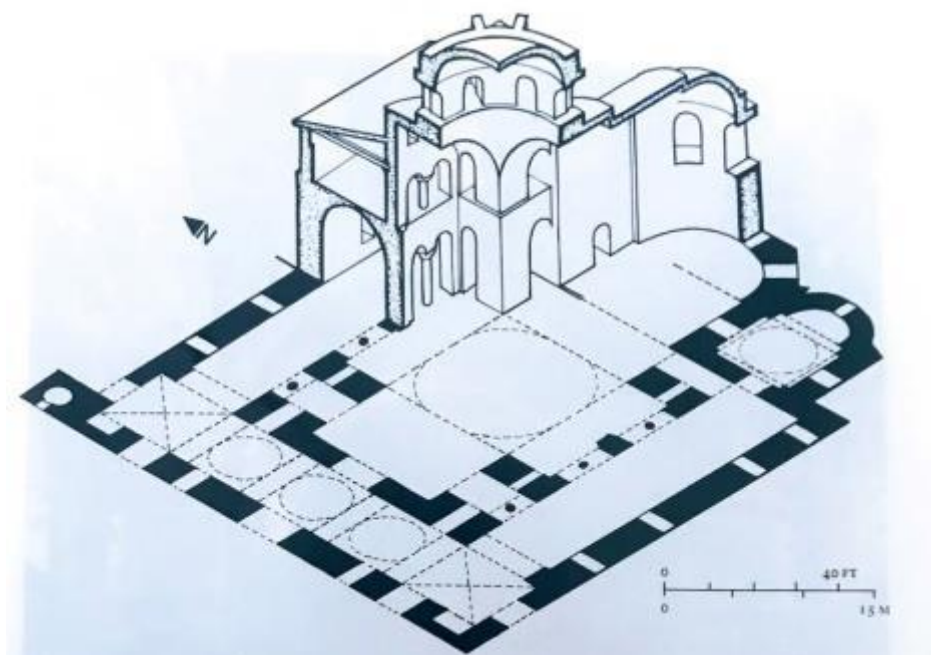


Fig. 90. Iglesia de Santa Sofía de Salónica, alzado.

La importancia de conocer el modelo arquitectónico de la Iglesia de Santa Sofía de Salónica es que parece indicar una transición entre la arquitectura de Santa Sofía de Constantinopla y la posterior iglesia cruciforme con cúpula que se generaliza a partir del siglo IX (Bango Torviso, Borrás Gualis, 1996: 44). El segundo ejemplo que podría confirmar este progresivo desarrollo del templo cupulado es la Iglesia de la Koimesis de Nicea, también datada en el siglo VIII.

La estructura de la Iglesia de la Koimesis de Nicea (fig. 91) presentaba una disposición muy similar a la de Santa Sofía de Salónica. Se ha conservado una vasta documentación descriptiva que parece indicar que la progresiva centralización del espacio basilical se hace cada vez más evidente, y la cúpula y el tramo presbiterial adquieren un gran protagonismo. Esta cúpula se apoyaba en cuatro arcos de medio punto sostenidos por pilares en un sistema estructural similar al de Santa Sofía de Constantinopla, Santa Irene o la anterior de Salónica. La Koimesis de Nicea presentaba por tanto una planta centralizada por medio de un esquema de planta cuadrada que se descompone en naves laterales más pequeñas sobre las que se apoyaban las tribunas, eliminadas en el siglo IX (Krautheimer, 2005: 337).

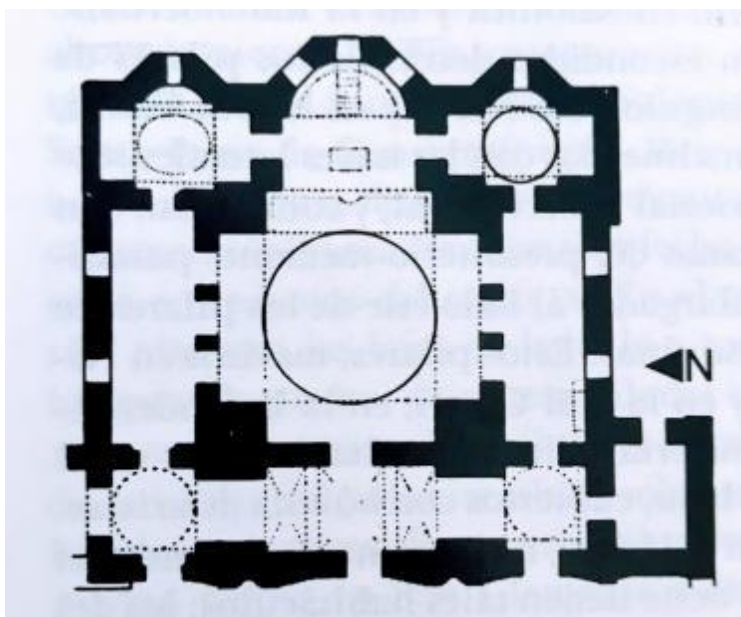


Fig. 91. Planta de la Iglesia de la Koimesis en Nicea, ¿siglo VIII?

El tramo presbiterial se divide en tres espacios, cada uno de ellos alineado con cada una de las naves del aula basilical. La planta de las salas absidiales forma salas de planta rectangular independientes rematadas con un ábside poligonal y cubiertas por cúpulas, lo cual reproducía, en menores dimensiones, la morfología arquitectónica del espacio central y acentuaba el juego de luces y sombras que comienza a caracterizar a los nuevos templos y realza lo que sucedía en su interior. Como se puede observar la señalización por medio de cúpulas más pequeñas de espacios que adquieren importancia para el desarrollo del ritual se soluciona de forma parecida a la que se utiliza en el vestíbulo que remarca los tres accesos cupulados a las salas del muro de alquibla en la macsura de al-Hakam II.

La colocación de un santuario triple en la arquitectura del templo bizantino, se insiste, cristaliza hacia el siglo IX en la consolidación del modelo de la iglesia cruciforme con cúpula. La mayor parte de las construcciones en Constantinopla y su área de influencia se codifican mediante un muro perimetral cuadrado que sostiene una cúpula y el ábside tripartito que se viene mencionando. Ejemplos de los siglos IX a X los constituyen, por ejemplo, la Iglesia de la Theotokos en el Monasterio de Hosios Lukas, en Atenas (fig. 92).

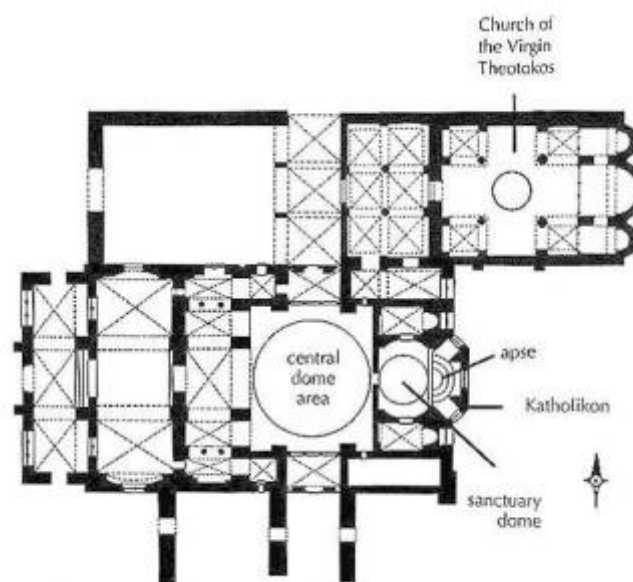


Fig. 92. Planta del Monasterio de Hosios Lukas, Grecia. En la parte superior, planta de la Iglesia de la Theotokos.

En el caso del Occidente Latino, la estructura del aula basilical va a permanecer como planta esencial para los espacios de culto durante los siglos VII a X (Grabar, 1967: 73). La Península Ibérica es uno de los espacios donde se han conservado una cantidad considerable de ejemplos, aunque existen casos en los que la tendencia a la centralización del espacio se hace mucho más evidente, como sucede en los casos de Santa María de Melque (Toledo) o Santa Comba de Bande (Ourense), los cuales serán tratados en el siguiente capítulo. La antigua planta basilical rectangular sí que va a experimentar cambios importantes en el perímetro entre las naves y el presbiterio, articulando un espacio más complejo y compartimentado al que se añaden salas auxiliares y tramos cupulados.

Entre las iglesias con las salas auxiliares más desarrolladas y que, además, toman una posición algo anómala pero que cumple la misma función se encuentra la Iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora). Los inicios de su construcción se sitúan en torno a principios del siglo VIII, todavía bajo el reinado de la monarquía visigoda. El edificio presenta una planta interesante por la incorporación de los pastoforios en tramo previo al ábside, o ante-ábside, y por la creación de

un espacio litúrgico complejo que también se hace patente en otras iglesias del mismo periodo como Santa María de Melque, Santa Lucía del Trampal, San Juan de Baños o Santa Comba de Bande. Las salas auxiliares se introdujeron en la arquitectura basilical hispana a partir de mediados del siglo VI y muy posiblemente gracias a la influencia de la provincia bizantina de Spania (De Palol Salellas, 1989: 1995). No obstante, los pastoforios aparecen con asiduidad en los ejemplos basilicales peninsulares conservados hacia el siglo VII y principios del siglo VIII.

La planta de la basílica de San Pedro de la Nave (fig. 93) presenta en la actualidad una planimetría similar a la que fue concebida en sus inicios, ya que a principios del siglo XX fue trasladada de lugar (Caballero Zoreda, Arce, 1997: 225): toda la planta puede inscribirse en un rectángulo y adquiere algunas particularidades con respecto a los modelos tradicionales de ábside tripartito que se han observado. El interior se distribuye en un primer tramo que ocupa el espacio desde los pies hasta el crucero. Aquí se sitúa el aula basilical de tres naves que desembocan en la nave transversal que actúa como crucero cubierta con una bóveda vaída. A partir de esta nave transversal se accede al vestíbulo del tramo presbiterial que antecede al ábside. El presbiterio también está dividido en tres tramos rectangulares (Pedrero González, 2014: 102). El hueco central actúa como ante-ábside (Pedrero González, 2014: 102) y los dos espacios laterales conforman cámaras independientes que parecen haber sido las salas correspondientes con los pastoforios. Para cerrar la cabecera la sala del ábside forma otro rectángulo, pero aparece exenta, sin salas laterales.

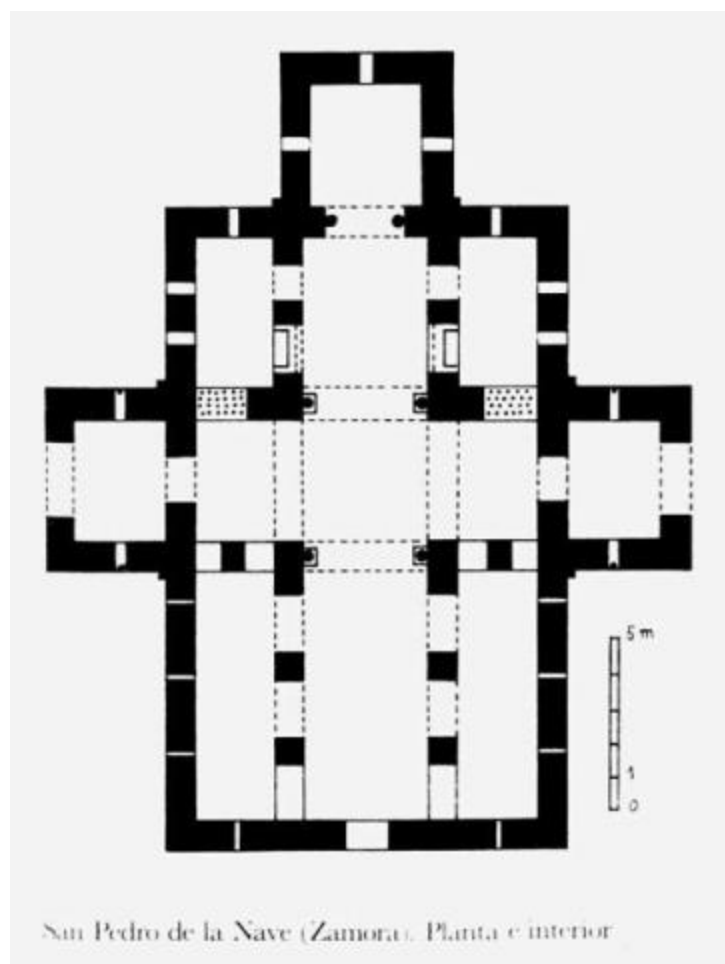


Fig. 93. Planta de San Pedro de la Nave, Zamora, siglo VIII.

Resulta llamativa la privacidad que adquieren las cámaras laterales en la arquitectura de San Pedro de la Nave. Se presentan como dos salas prácticamente aisladas que se comunican con el espacio del ante-ábside por puertas estrechas de arcos de medio punto y por medio de huecos tripartitos a modo de ventanas en forma de arcos de tres luces sostenidos por columnas (fig. 94). La posición que ocupan las cámaras laterales en el edificio, así como su aspecto privado, indican que en su interior se realizaban ciertas prácticas litúrgicas independientes y que constituirían parte del rito llamado visigótico, visigodo o hispánico, consolidado en sus particularidades a partir de los siglos VII-VIII (Godoy Fernández, 1989: 384). Como indica Godoy (Godoy Fernández, 1989: 384) el llamado rito hispanovisigodo se conforma gracias a las influencias de liturgias procedentes del ámbito milanés, romano-oriental y norteafricano. Incluso parece ser más correcta la denominación de ritos hispanovisigodos en plural.



Fig. 94. Vista de la sala auxiliar norte de la sala sur de la Iglesia de San Pedro de la Nave.

En el caso de San Pedro de la Nave se aprecia una variación en la forma de ubicar las cámaras auxiliares dentro del espacio de culto. Este hecho dio lugar a principios del siglo XX a una interpretación de estas cámaras destinadas a servir como celdas para monjes reclusos, como indicaron Gómez Moreno o Corzo Sánchez (Pedrero González, 2014: 108). Sin embargo, la función litúrgica que cumplen dentro del templo parece ser la misma que habían adquirido los pastoforios en los ejemplos anteriores, cuando las salas se situaban flanqueando a la sala del ábside en la cabecera. A pesar de que la posición de estas salas sea distinta en San Pedro de la Nave su ubicación en la basílica parece ser compatible con su función como salas auxiliares donde se preparaban las especies eucarísticas y se custodiaban los elementos litúrgicos (Caballero Zoreda, Sastre de Diego, 2013: 283), así como la creación de un lugar complejo que sugiere cierto ambiente de misterio donde escenificar, simbólicamente, la transubstanciación eucarística. Desde el aula a los pies, donde se situaban los fieles, el espacio del fondo no se apreciaría pues los cancelos y cortinas que se utilizaban no permitían la vista del ábside que hoy día queda desnudo desde la entrada del templo (fig. 95).



Fig. 95. Vista del presbiterio desde el crucero, Iglesia de San Pedro de la Nave.

6.4. El caso de la Iglesia de Santa Lucía del Trampal y su reflejo en la macsura de al-Hakam.

La Iglesia de Santa Lucía del Trampal, situada en Alcuéscar (Cáceres), constituye un ejemplo muy interesante que confirma la gran variedad artística y arquitectónica con la que es capaz de manifestarse el patrimonio visigodo conservado en la Península Ibérica del siglo VII. Es una gran suerte que se haya conservado ya que presenta algunas particularidades estéticas

esenciales que sirven para comprender cómo pudo ser el paisaje monumental hispano. Algunas de sus formas y disposiciones, que en la actualidad son únicas, parecen tener su reflejo directo en las arquitecturas de al-Ándalus, concretamente en el caso de la macsura de al-Hakam II (Ruiz Souza, 2004: 24). Las últimas investigaciones parecen demostrar que Santa Lucía del Trampal pertenecía a un conjunto monástico (Pedrero González, 2014: 92) y que se mantuvo en uso en el periodo emiral por los llamados cristianos mozárabes (Pedrero González, 2014: 92).

La iglesia conservada presenta un iconograma planimétrico muy vinculado a los que se han venido describiendo (figs. 96-97): un aula basilical rectangular flanqueada por dos porches, un tramo de acceso al ábside y una cabecera con una estructura muy compleja dividida en tres salas independientes de planta rectangular de las cuales solamente la central actuaba como santuario (Caballero Zoreda, Sastre de Diego, 2013: 282). Los tres espacios de la cabecera no se comunican entre ellos y quedaban abiertos a un vestíbulo cubierto con tres cúpulas que actuaba de espacio de comunicación entre el santuario, las salas laterales y el resto de la basílica (Caballero Zoreda, Sastre de Diego, 2013: 282). Es muy posible que esta solución para la cabecera que acentúa el carácter privado de la misma, incluso con la utilización de cancelas y cortinas durante la celebración de la Eucaristía, fuera similar a la que presentaba la iglesia de San Juan de Baños cuando se reformó y se añadieron dos salas laterales a ambos lados del ábside semicircular (Caballero Zoreda, Sastre de Diego, 2013: 282-283). No obstante, la fortuna ha querido que la cabecera de Santa Lucía del Trampal haya conservado la mayor parte de su estructura, una disposición que adquiere formas muy interesantes que pueden ponerse en relación con la planta y el alzado del tramo tripartito cupulado que precede al muro de alquibla de la macsura de al-Hakam II.



Fig. 96. Vista aérea de la Iglesia de Santa Lucía del Trampal, Alcuéscar (Cáceres).



Fig. 97. Cabecera de la Iglesia de Santa Lucía del Trampal, Alcuéscar (Cáceres).



Fig. 98. Vista exterior de las tres cúpulas del vestíbulo de la macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba.

La forma de articular el espacio en el tramo previo al muro de alquibla en la macsura de al-Hakam II presenta particularidades muy conectadas con las soluciones estructurales que se encuentran recogidas en la cabecera tripartita de la basílica visigoda de Santa Lucía del Trampal. Como bien apuntaron Ruiz Souza (2004: 20) y Dodds (1992: 11-25) la estructura de un cierre en el muro de alquibla dividido en tres salas precedidas de un vestíbulo coronado con tres cúpulas que son visibles desde el exterior del edificio de la mezquita (fig. 98) no parece ser una solución habitual en la arquitectura de mezquita en el Mediterráneo, pero sí responde al mismo esquema planimétrico y en alzado que el de Santa Lucía del Trampal, un ejemplo mucho más cercano.

Así pues, esta similitud tan interesante entre el espacio donde se encuentra el *sancta sanctorum* en ambos edificios puede explicarse desde diferentes puntos de vista: por un lado, es posible que los arquitectos al mando de al-Hakam II no estuvieran copiando directamente esta solución arquitectónica de Santa Lucía del Trampal, pero sí que resulta plausible pensar que esta

estructura era frecuente en la arquitectura religiosa hispanovisigoda y que formaba parte del paisaje monumental hispano que habrían conocido los califas de al-Ándalus. Desafortunadamente no se han conservado más ejemplos. Por otro lado, es altamente probable que este edificio fuese conocido, ya que la ubicación de la basílica visigoda de Santa Lucía del Trampal no se encuentra lejos de las rutas que conectaban Córdoba con la ciudad de Mérida. Como ya se ha indicado Mérida constituye una de las fuente de legitimidad esenciales para muchos aspectos artísticos de la Mezquita de Córdoba como la constante reutilización de material romano procedente de Mérida en las columnas del templo cordobés en sus inicios y ampliaciones (Peña Jurado: 2010), así como de otro tipo de piezas como sarcófagos romanos datados en el siglo III de los que se hizo acopio para la decoración del palacio califal de Madinat al-Zahra (Calvo Capilla, 2012: 131-160).

Por lo tanto, si se compara visualmente la estructura de ambos edificios y las similitudes y soluciones arquitectónicas entre el espacio que antecede a la cabecera de Santa Lucía del Trampal y el tramo previo a la alquibla de la macsura de al-Hakam II en Córdoba, son muy significativas por los paralelos que presentan. Se insiste en que no ha aparecido una solución similar a la del vestíbulo del *mihrab* cordobés en otros edificios de culto musulmán. Tanto Ruiz (2012: 20) como Dodds (1992: 21-22) llegaron a la conclusión de que las singularidades arquitectónicas que aparecen en la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba continúan acentuando el carácter hispano de este templo de culto musulmán en al-Ándalus. El caso de Santa Lucía del Trampal es significativo por la inclusión de tres cúpulas que se articulan visualmente de una forma similar a la solución de la macsura, pero tampoco se deben olvidar los casos citados en el capítulo anterior, del siglo IX, de San Miguel de Escalada, Bobastro o San Cebrián de Mazote. En los tres ejemplos el ábside principal está flanqueado por dos salas laterales, aunque también se mantiene la estructura basilical propia del Occidente mediterráneo. Por tanto, la gramática artística desarrollada durante la Antigüedad Tardía se adapta de forma natural al lenguaje artístico y simbólico del arte islámico andalusí (Ruiz Souza, 2012: 20), lo cual puede responder, quizá, a la voluntad de legitimación en el pasado romano de la Península Ibérica cuando al-Hakam II estabiliza el control político de Córdoba sobre los territorios de al-Ándalus, la antigua Hispania.

7. EL ESPACIO CUPULADO.

En el presente capítulo se procede a analizar los espacios cupulados que se pueden encontrar en el perímetro de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba, desde su estructura, su decoración y sus posibles funciones simbólicas. La posición que ocupan las cúpulas en la macsura califal del siglo X es interesante que sea analizada desde su relación con los cambios simbólicos que afectan a la codificación del templo en Bizancio desde el siglo VI, sobre todo, como se viene señalando, desde la construcción de Santa Sofía de Constantinopla, y que parece jugar un papel similar en el interior de los santuarios de culto islámico. La cúpula, como elemento estructural y simbólico, se convierte en la pieza protagonista de la nueva arquitectura y adquiere en sí misma un nuevo significado iconográfico vinculado a la representación de lo sagrado y del triunfo del poder político protector de la fe.

La presencia de cúpulas en el ámbito mediterráneo posee una larga tradición, siendo difícil establecer un inicio concreto. En esta ocasión, el análisis parte de los cambios teológicos que se producen alrededor del siglo VI en el ámbito cristiano, derivados, como se ha apuntado, de las decisiones tomadas en los concilios ecuménicos y de los mecanismos de conciliación político-religiosa que emprende el emperador Justiniano cuando accede al poder. El llamado templo como microcosmos, llamado por historiadores del arte como A. Grabar (1967: 68) o Lehmann *the Dome of Heaven* se establece como una de las consecuencias esenciales de la nueva forma de visualización de lo sagrado (Lehmann, 1945: 1-27). La espiritualidad cambia hacia una concepción más trascendente, abstracta y donde la gran arquitectura, en el centro de la urbe, se entiende desde la perspectiva judía de la Morada Divina, es decir, de la divinidad que habita entre su pueblo. Visualmente la cúpula, como la de Santa Sofía, el Santo Sepulcro o la Cúpula de la Roca, se presenta como metáfora del Cielo, del Paraíso Celestial y del triunfo de la nueva fe, y parece concentrar un mismo significado, como se observará, tanto en las ciudades cuyos soberanos se adscriben a la fe cristiana como en las que se identifican de mayoría musulmana, donde la estructura cupulada se denomina en árabe *qubba*.

7.1. Los inicios de la cúpula de crucería califal.

Las cuatro cúpulas que se construyeron y se conservan hoy día en la macsura de al-Hakam II se han catalogado como cúpulas de crucería califal, una técnica particular que aparece por primera vez en la Península Ibérica en esta ampliación de la Mezquita de Córdoba (Nieto Cumplido, 1998: 203; Momplet Míguez, 2008: 51). Las cúpulas de crucería califal son estructuras nervadas de arcos entrecruzados (Calvo Capilla, 2008: 93) combinadas con motivos ornamentales variados que se desarrollan en los huecos que quedan entre los nervios (Momplet Míguez, 2008: 53). En su centro suele colocarse un cupulín gallonado. Este tipo de cúpula ayuda a resaltar y embellecer el espacio de la macsura, ya que como señala el profesor Momplet Míguez (2008: 53) la función estructural que cumplen parece tener un sentido más decorativo que arquitectónico. Las cúpulas de crucería califal han sido definidas como la representación de la transformación de elementos arquitectónicos en motivos decorativos en sí mismos (Ettinghausen, Grabar, 2000: 148).

Las cúpulas de crucería califal presentan unos inicios enigmáticos, calificadas por algunos autores decimonónicos como cúpulas neogriegas (Momplet Míguez, 2012: 246), lo cual resulta significativo por la comparación entre éstas y las que se habían desarrollado en el pleno arte bizantino en las iglesias de plantas cruciformes con cúpula. La morfología de este modelo de crucería califal podría compararse con algunos modelos de cúpulas que se conservan en edificios anteriores, pero muy alejados del ambiente cordobés del siglo X. Momplet (2008: 53) señala que una técnica tan sofisticada como la que presentan estas cinco cúpulas debe tener antecedentes en el arte bizantino cuyas técnicas pudieron haberse perfeccionado en la construcción de la macsura del siglo X (Momplet Míguez, 2012: 246).

Por lo tanto, los inicios de la cúpula de crucería califal y su transferencia al arte del Califato de Córdoba se establecen generalmente en la arquitectura vinculada al Imperio Romano de Oriente y parecen constituir una derivación del desarrollo de las cúpulas gallonadas (Momplet Míguez, 2008: 54). Esta idea se refuerza, además, por la técnica constructiva empleada para la sustentación de dichas cúpulas mediante la colocación específica de las vigas de madera, muy empleada en el arte bizantino (Ousterhout, 1999: 211). Se conoce que las cúpulas gallonadas fueron reproducidas de forma frecuente durante el siglo IX, a partir como se ha señalado de la

proliferación del modelo centralizado de iglesia bizantina o iglesia cruciforme con cúpula. Estas cúpulas o cupulines gallonados también se transfirieron a la arquitectura de mezquita, como muestra el ejemplo de la Mezquita de Sidi Uqba en Cairuán (Túnez), reconstruida por los emires aglabíes en el siglo IX (Ewert, 1995: 53). Así pues, la mayor parte de las investigaciones coinciden en que la cúpula gallonada es el modelo inicial desde el que se desarrolla la composición estructural de las cúpulas de crucería califal (Momplet Míguez, 2008: 54).

Otra cuestión fundamental es cómo llega dicho modelo a la Península Ibérica. Parece ser que las cúpulas gallonadas eran conocidas en la arquitectura peninsular en el siglo IX (Utrero Agudo, 2006: 105), seguramente transferidas por medio de los intensos contactos entre al-Ándalus y el Imperio Romano de Oriente. Las relaciones comerciales y diplomáticas entre ambos territorios se intensificaron cuando Abderramán III proclamó el Califato Independiente, como muestran los restos materiales aparecidos en la ciudad de Madinat al-Zahra y la documentación que indica la llegada de artistas bizantinos a la corte cordobesa (Momplet Míguez, 2008: 54), como por ejemplo en el tardío *Kitab bayan al-Mugrib* de Ibn Idari, escrito en el siglo XIV (Momplet Míguez, 2012: 246). Se piensa que algunos espacios construidos por el califa Abderramán III pudieron estar cubiertos con cúpulas siguiendo el modelo de gallones o ya de crucería califal (Calvo Capilla, 2008: 94). Por tanto, la transferencia de las cúpulas de crucería califal a la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba se sospecha que pudo haberse producido desde la arquitectura palatina de Madinat al-Zahra que contendría cúpulas de este tipo (Momplet Míguez, 2008: 54; Calvo Capilla, 2008: 94). No obstante, la problemática reside en que las fuentes arqueológicas de la gran ciudad palatina todavía proporcionan datos muy escasos sobre las cúpulas y dónde estuvieron colocadas.

7.2. Las cúpulas de la macsura de al-Hakam II.

Por todas partes se revela en esta cúpula, en la que cabría la tentación de ver una invención arquitectónica, un extraño desconocimiento de problemas arquitectónicos. Esta y las demás otras cúpulas son obras de decoradores y no de arquitectos... La maravillosa fantasía de las cúpulas cordobesas era a la vez una invención y una renuncia, un éxito y un riesgo.

H. Terrasse (Nieto Cumplido, 1998: 203).

Las cuatro cúpulas de crucería califal que se conservan en el perímetro de la macsura de al-Hakam II presentan diseños similares, pero también algunas diferencias en sus motivos decorativos. Destacan dos de manera especial: la conocida como Cúpula del Lucernario o de la Capilla de Villaviciosa y la cúpula central en el espacio que antecede al *mihrab*. Esta disposición de las cúpulas reproduce una estructura arquitectónica en planta y alzado que se había consolidado en la arquitectura de las grandes mezquitas aljamas del Mediterráneo Oriental y Occidental conocida como plantas en T. La multiplicación de cúpulas en la macsura del califa al-Hakam II hace pensar en la fusión de la tradición visual de las antiguas mezquitas del siglo VII y del desarrollo de la planta en T con una cúpula precediendo al *mihrab* y una planta basilical de tres naves tan característica del paisaje monumental tardorromano hispano.

7.2.1. Capilla de Villaviciosa o del Lucernario.

La Cúpula del Lucernario o la Capilla de Villaviciosa se encuentra situada en el espacio que marca el acceso principal a la macsura y conduce directamente a la nave central que desemboca en la fachada del *mihrab*. Los inicios de su construcción aparecen en el escrito de Ibn al-Nazzan, cronista del siglo X (Nieto Cumplido, 1998: 203; Abad Castro, 2009: 17), tomado por Ibn al-Hayyan, motivo por el cual se fecha en el año 961:

Fue entonces cuando ordenó ensancharla y ampliarla, disponiendo que ello se hiciese por la parte de la qiblah, en la explanada que quedaba entre ella y la puerta meridional de la ciudad, que da al Puente, plan que fue seguido al hacerse la segunda ampliación de la obra de esta excelente Mezquita, atribuida a ‘Abdarrahman b. Alhakam, delimitada entre los grandes pilares de piedra que están actualmente en medio de las naves hasta el primitivo *mihrab*, donde hoy está la gran qiblah decorada con mosaicos. (Abad Castro, 2009: 28).

Esta cúpula actúa como espacio de transición o vestíbulo entre el antiguo templo cordobés y el nuevo edificio califal. La Cúpula del Lucernario (fig. 99) también resulta significativa porque se sitúa sobre el antiguo muro de alquibla del emir Abderramán II, muro que hubo de derribarse para proceder a la construcción de la nueva ampliación. A este respecto, Abad Castro (2014: 14) apunta a que la construcción de una cúpula de dichas dimensiones y profusión

decorativa situada en este espacio podría cumplir también una función conmemorativa de recuerdo del predecesor del califa al-Hakam II. Esta interpretación es interesante porque representaría el mantenimiento de la estructura de la antigua arquitectura conmemorativa, de la cual se hará mención y se profundizará en un próximo epígrafe.

En cuanto a sus características formales, la Cúpula de la Capilla del Lucernario se desarrolla a partir de una planta rectangular. La técnica constructiva empleada es la siguiente definida por Momplet (2008: 52-53): se disponen dos pares de nervios paralelos, contruidos en piedra, que generan un cuadrado. Otros dos nervios paralelos entre sí se colocan en ángulo de cuarenta y cinco grados con respecto a los anteriores. Todos ellos se cruzan en los ángulos del cuadrado del centro y se generan dieciséis espacios donde se coloca la plementería. El entrecruzamiento de los arcos hace que se aligeren los planos de sustentación y la estructura de piedra no resultase tan pesada (Nieto Cumplido, 1998: 203). En el hueco central el paso del cuadrado al octógono se hace mediante un sistema de trompas. Sobre la plementería se desarrollan los motivos decorativos compuestos por estructuras estrelladas, situadas a cada lado de los huecos que generan las trompas, algunos gallones en la plementería que rellena las trompas y, en los huecos más reducidos, se repite el esquema de la cúpula de crucería califal en menores dimensiones.



Fig. 99. Cúpula de la Capilla del Lucernario, macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba.

Según Nieto toda la estructura de la cúpula carga sobre soluciones que parecen haberse solventado conforme se iba construyendo el espacio (Nieto Cumplido, 1998: 205). El análisis de los arcos que sustentan la cúpula ha determinado que son los arcos de herradura de la parte alta los que reciben el mayor empuje reforzados por medio de columnas con basa y capiteles corintios (Nieto Cumplido, 1998: 206). Estos arcos de herradura se entrecruzan con otros

polilobulados que generan una pantalla muy compleja visualmente que logra disimular la traza incorrecta de algunos de sus elementos (Nieto Cumplido, 1998: 207). Entre los arranques de los arcos de la cúpula se colocan huecos de herradura y polilobulados que iluminan el interior.

En definitiva, la colocación de una cúpula de estas características en el inicio del nuevo edificio de al-Hakam II supone una innovación dentro del espacio de la Mezquita de Córdoba, sobre todo por su suntuosidad y magnificencia. Su presencia marca la transición a un espacio para el uso del califa, su corte y los oficiantes, de tal modo que desde el interior de la mezquita se acentuaba el carácter privado y exclusivo de la macsura. Sin embargo, el desmontaje de algunas piezas durante la construcción de la Capilla Real en el siglo XIV y el posterior análisis durante las restauraciones de Velázquez Bosco y Torres Balbás ha generado algunas dudas sobre la monumentalización real de este espacio, como bien planteó Ruiz (2001: 432-445). Existen algunos testigos arquitectónicos que muestran que la Cúpula del Lucernario no se hallaba aislada en este lugar, sino que el vestíbulo de entrada era mucho más amplio de lo que se muestra actualmente. Como se ha indicado, Ruiz Souza (2001: 433) planteó la hipótesis de que la Capilla del Lucernario estuvo en sus orígenes acompañada por otras dos cúpulas más altas también de crucería califal, una a cada lado. Estos dos flancos tuvieron que introducirse por un problema estructural para sustentar la propia cúpula central, de modo que su razón de ser se debería a una solución constructiva (Ruiz Souza, 2001: 440). El aspecto resultante aumentaría la grandiosidad del acceso al conjunto por medio de la «fachada luminosa» mencionada en el capítulo anterior.

7.2.2. La Cúpula de la Capilla Real.

La segunda cúpula de crucería califal está estrechamente vinculada a la solución descrita anteriormente y hoy día cubre la llamada Capilla Real. Su presencia en el lado Este de la Capilla del Lucernario o de Villaviciosa aumenta las sospechas planteadas por Ruiz (Ruiz Souza, 2001: 437) sobre una cúpula central flanqueada por otras dos más altas, hipótesis apoyada por Momplet (2012: 243), Abad (2009: 18) o Calvo (2008: 93). Esta cúpula se levanta por encima de la anteriormente mencionada del Lucernario, por lo que se intuye que en el lado Oeste pudo existir otra de las mismas características que se habría desmontado con razón de la construcción del edificio catedralicio (Ruiz Souza, 2001: 438-439) y que hoy no se conserva.

La Cúpula de la Capilla Real (figs. 100-101), en el pasado, fue considerada una obra posterior a la construcción califal del siglo X debido a la decoración que presentaba realizada en yeso (Ruiz Souza, 2001, 440). De este modo, se vinculaba su posible ejecución al proyecto de Enrique II de construcción de la Capilla Real hacia 1371 (Ruiz Souza, 2001, 440). Sin embargo, la morfología de la cúpula no se correspondía con las formas habituales de las construcciones del siglo XIV. Así pues, las investigaciones llevadas a cabo en esta zona de la Mezquita de Córdoba por Marfil Ruiz (1998: 252) mostraron que bajo la decoración de yeso se escondía una estructura pétrea que marcaba líneas similares a las cúpulas de crucería califal (Ortiz Juárez, 1982: 199). La propuesta de que esta cúpula fuera originalmente construida en el siglo X se refuerza gracias al estudio de los materiales. Ruiz señala que parece poco probable que se levantara una pesada estructura de piedra para ser posteriormente cubierta con una yesería decorativa (Ruiz Souza, 2001: 436). Estos yesos decorativos más bien podrían estar ligados a la redecoración tardía del espacio cuando se produjo su cambio de uso para albergar la Capilla Real del siglo XIV (Ruiz Souza, 2001: 436).



Fig. 100. Cúpula de la Capilla Real (derecha) junto a la Cúpula del Lucernario (izquierda), Mezquita de Córdoba.



Fig. 101. Cúpula de la Capilla Real, Mezquita de Córdoba.

En cuanto a su lenguaje constructivo y artístico, la Cúpula de la Capilla Real muestra una estructura muy similar a la descrita en el epígrafe anterior con respecto a la de la Capilla del Lucernario. En este caso, la planta es cuadrada en lugar de rectangular. De nuevo, de lado a lado del muro se disponen dos nervios paralelos entre sí, cruzados con otros dos. El esquema se completa con otros cuatro nervios dispuestos en ángulo de cuarenta y cinco grados con respecto a los cuatro anteriores. La plementería original, así como la posible decoración califal, no se conservan, habiendo sido sustituida por la decoración de yeso del siglo XIV que todavía puede observarse.

7.2.3. La cúpula del vestíbulo del *mihrab*.

La cúpula que antecede a la sala del *mihrab* (fig. 102) representa uno de los espacios más nobles y significativos de la ampliación de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba (Nieto Cumplido, 1998: 203; Calvo Capilla, 2008: 94; Dodds, 1992: 18). Esta cúpula se encuentra situada al final de la nave principal de la macsura, marcando el cruce con la nave transversal paralela al muro de alquibla, frente a la puerta del *mihrab*. Se eleva algo más de quince metros. En este epígrafe se va a hacer referencia únicamente a la estructura arquitectónica de la cúpula. Más adelante se profundizará en su significado simbólico por medio de la decoración musivaria y en las posibles interpretaciones iconográficas derivadas de las representaciones que fluyen a lo largo de todo su perímetro. Los elementos iconográficos que cuajan la cúpula dejan muestra de un sinfín de temas que pueden vincularse, como se observará en el capítulo 9, a una concepción trascendente y simbólica de lo sagrado en consonancia con la espiritualidad abstracta y neoplatónica que se ha venido señalando.

La cúpula del vestíbulo del *mihrab* es muy significativa porque reproduce visualmente una disposición asimilada en algunas de las mezquitas más importantes construidas en el entorno del Mediterráneo en el siglo IX (Torres Balbás, 1952: 393), como la Mezquita de Cairuán en Túnez, la Mezquita al-Aqsa en Jerusalén o la Mezquita de `Amr en Fustat (El Cairo). En todas ellas se acentúan tanto la nave principal como la que corre paralela al muro de alquibla con una mayor anchura, generando la llamada planta en T. En el cruce de ambas naves se coloca una cúpula delante del *mihrab* (Abad Castro, 2013: 14), del mismo modo que sucede en la macsura de al-Hakam II, así como en las naves de crucero de las basílicas cristianas.



Fig. 102. Cúpula delante del *mihrab*, macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba.

La cúpula central del vestíbulo del *mihrab* fue construida hacia el año 965 (Abad Castro, 2013: 11), según relata el texto *Walf al-Masjid al-Jami bi-Qurtuba* atribuido a al-Idrisi (Marfil Ruiz, 2004: 91), y presenta un lenguaje arquitectónico muy similar al de la Capilla del Lucernario, aunque también muestra algunas particularidades (Momplet Míguez, 2008: 53): la planta de la cúpula toma la forma de un octógono gracias a la colocación de cuatro arcos lobulados que se han colocado de forma diagonal en los cuatro rincones del perímetro cuadrado de la sala y actúan como trompas (Ettinghausen, Grabar, 2000: 147; Momplet Míguez, 2008: 52). Estos arcos contienen un hueco en su interior con una bóveda gallonada muy pequeña, que es lo que actúa como estructura de trompa (Nieto Cumplido, 1998: 216). De cada uno de los ángulos de estos cuatro arcos nacen dos nervios pétreos que dan origen y conforman dos estructuras

cuadradas de nervios entrecruzados, girados cuarenta y cinco grados entre sí (Momplet Míguez, 2008: 52; Calvo Capilla, 2011: 94).

En el centro del cuadrado se genera una gran cúpula gallonada inscrita en un octógono gracias a la colocación de veinticuatro nervios centrípetos (Ettinghausen, Grabar, 2000: 147). La sustentación de esta cúpula es uno de los aspectos constructivos más interesantes que se han recogido de la ampliación de al-Hakam II: como explica Momplet Míguez (2008: 53) la estructura invisible que se reproduce en el interior de la cúpula muestra paralelos con las técnicas constructivas bizantinas, de modo que se pueden establecer canales de transferencia desde la arquitectura bizantina. En este caso se utilizan vigas de madera que sostienen la plementería y están situadas sobre los nervios. Estas vigas se prolongan y forman entre sí una estrella de ocho puntas que se sostiene en los muros laterales que componen la cubierta (fig. 103).

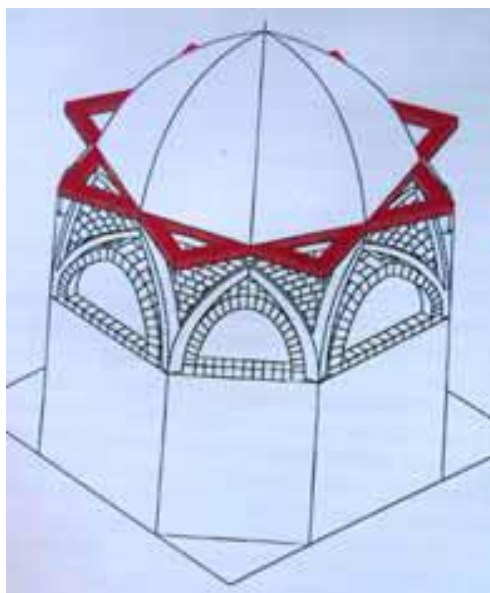


Fig. 103. Esquema constructivo de la cúpula previa al *mihrab*.

Entre los arcos lobulados que actúan a modo de trompas se sitúan arcos de herradura que ayudan a la sustentación de la cúpula y facilitan la iluminación interior por medio de celosías en la parte superior. No obstante, el principal foco de iluminación de este sector procedería de una lámpara de hierro dorado que pendía del centro de la cúpula que estaría compuesta por mil cuarenta y cinco bujías (Nieto Cumplido, 1998: 217).

En definitiva, la cúpula que antecede al *mihrab* se muestra arquitectónicamente como una cúpula crucería califal de desarrollo complejo, pero similar a las otras cuatro que la acompañan en el área de la macsura. Sin embargo, el interés de las investigaciones a propósito de esta cúpula ha recaído en las variadas interpretaciones al respecto de su ornamento e iconografía (Ewert, 1995; Calvo Capilla, 2008, 89-107).

7.2.4. Las cúpulas del vestíbulo del *sabat* y del tesoro.

El muro de alquibla en la macsura de al-Hakam II desarrolla un tramo donde es significativa la división tripartita del espacio. Se ha apuntado en el capítulo anterior que la fachada del muro de alquibla quedaba dividida en la puerta del *mihrab*, que queda precedida por la cúpula central analizada en el epígrafe anterior, y en las puertas que dan acceso a las salas del tesoro y del *sabat* (figs. 104-105). Estas dos puertas están marcadas por otras dos cúpulas de crucería califal que flanquean a la central y que presentan un perímetro más reducido, además de alcanzar menor altura. Uno de los grandes aportes al arte islámico de esta estructura de tramo tripartito cupulado antecediendo a la alquibla es su posterior influencia en las mezquitas occidentales (Calvo Capilla, 2011: 88).



Fig. 104. Cúpula delante de la puerta del tesoro, macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba.



Fig. 105. Cúpula delante del *sabat*, macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba.

La estructura arquitectónica de estas dos cúpulas sigue el mismo esquema que poseían tanto la cúpula del Lucernario, como la de la Capilla Real y también algunos elementos de la cúpula del tramo central del vestíbulo que antecede al muro sagrado. De nuevo, de una planta cuadrada se salva la forma de la circunferencia de la cúpula por medio de un sistema de trompas que nacen de los cuatro ángulos del cuadrado (Marfil Ruiz, 2004: 92). Sobre cada una de las trompas se levanta un arco polilobulado. Sin embargo, estas trompas en realidad no funcionan estructuralmente, siendo elementos decorativos que aportan una sensación de sustentación arquitectónica (Marfil Ruiz, 2004: 92-93). La sujeción de las cúpulas se consigue mediante el sistema de vigas invisibles procedente de la técnica constructiva bizantina que se ha mencionado anteriormente (Momplet Míguez, 2012: 248). Entre los arcos angulares se ubican otros cuatro arcos polilobulados que albergan celosías en su interior, generando un espacio de ocho arcos que actúan como una especie de tambor que sustenta la base de la cúpula. De cada uno de los tramos entre los arcos parten los nervios de piedra que conforman la crucería de la cúpula, de la misma forma que se ha dispuesto en las anteriores cúpulas ya descritas. En el centro del entrecruzamiento de los nervios se genera un espacio octogonal como un cupulín con ocho nervios centrípetos, pero no adquiere la forma gallonada tan explícita que se puede observar en las otras tres cúpulas. Entre los nervios se coloca la plementería y de nuevo la decoración se reparte por su superficie, con formas ya conocidas como las estrellas, los gallones y algunos motivos en forma de venera.

Para finalizar, cabe mencionar brevemente que uno de los aspectos más interesantes de estas cúpulas ha sido analizado de forma exhaustiva por Marfil Ruiz (2004: 98-102). Parece ser que la sustentación y diseño de las cúpulas del tesoro y del *sabat*, incluso afecta a las otras dos del tramo central y la Capilla del Lucernario, fueron fruto de ensayos y resolución de problemas estructurales desde el inicio de la construcción. También se puede apreciar, gracias la observación de los restos exteriores de los cupulines, que durante la dilatada historia del templo cordobés las reformas han sido constantes en todo el ámbito de la macsura. La última reforma fue llevada a cabo en el siglo XIX por Velázquez Bosco con el fin de consolidar los restos que se conservaban y retirando los restos de vigas que se conservaban del antiguo templo que hacían peligrar la estructura de las cúpulas y de la cubierta (González Varas, 1996: 226; Marfil Ruiz, 2004: 106; Herrero Romero, 2015: 60).

Con la definición y situación en el espacio de las cúpulas que se conservan en la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba, los siguiente epígrafes del presente capítulo estarán dedicados a mostrar que la arquitectura cupulada de la macsura es mantenedora de una tradición arquitectónica y simbólica que arranca en el siglo IV pero que se consolida paulatinamente hacia finales del siglo VI. Como indica Calvo (2011: 89), se debe tener en cuenta que la utilización de cúpulas en la arquitectura desde la Antigüedad servía para destacar un lugar de privilegio donde se manifestaba la representación del poder. Así pues, la macsura del siglo X de la Mezquita de Córdoba en particular y la arquitectura de mezquita en general pueden estar asumiendo y participando de este mismo significado por medio de la construcción de espacios centralizados y cubiertos con cúpula. Sin embargo, los cambios producidos en el siglo VI en la consideración del templo, se insiste, parecen ser sustanciales en la codificación del espacio que precede al *mihrab* y el uso de la cúpula como cubrición del mismo.

Por esta razón, volviendo a las investigaciones de Dodds (1992: 19-21) y Ruiz (2001: 432-445), se insiste en la incorporación de elementos artísticos desarrollados durante la Antigüedad Tardía en la construcción de la Mezquita de Córdoba, se va a proceder a definir, en primer lugar, cuál es el significado simbólico que adquiere estructura cupulada a partir del siglo VI y las fuentes que así lo determinan. También cuáles son sus manifestaciones más comunes y cómo se generaliza en el entorno del Mediterráneo desde sus inicios en el ámbito funerario y conmemorativo cristiano, derivado a su vez de la estética romana (Lehmann, 1945: 1).

En segundo lugar, una vez consolidada la arquitectura cupulada en los siglos VII y VIII, se intentará definir cuáles fueron los cambios teológicos que derivaron en la necesidad de estandarizar la cúpula en el centro del edificio que marca el eje principal del espacio de culto basilical y que evidencia la conexión simbólica entre el poder religioso y el poder político.

En tercer lugar, el foco se concentrará en la Península Ibérica por medio de algunos ejemplos arquitectónicos importantes que parecen haber influenciado al diseño de la macsura cordobesa en cuanto a la disposición cupulada se refiere y que comparten una función similar.

Por último, unos apuntes sobre cómo se transfiere la estructura cupulada a la arquitectura de las mezquitas y qué significado adquiere en este espacio, si es similar a la función que cumplen en el ámbito cristiano o si adquieren un nuevo significado. En este punto las

interpretaciones sobre la *qubba* islámica (Grabar, 1979: 51; 65) son fundamentales, las cuales conectarán con el siguiente capítulo dedicado a la sala centralizada del *mihrab* califal cordobés.

7.3. La cúpula en la arquitectura religiosa de la Antigüedad Tardía. Hacia el Templo como microcosmos.

La generalización de la cúpula como elemento arquitectónico de trascendencia para la visualización de lo sagrado en el Mediterráneo suele establecerse a partir de la Paz de la Iglesia y la consolidación del gobierno del emperador Constantino en el siglo IV (Lehmann, 1945: 1). Es en este periodo cuando el arte cristiano se monumentaliza, pero sus formas arquitectónicas y motivos artísticos estaban presentes en el arte romano (Bango Torviso, 2012: 57).

El tipo arquitectónico funerario de mausoleo centralizado y cupulado parece surgir a partir de lo que se conoce como monumento de cuerpo cilíndrico, generalizado gracias a la adopción de esta clase de enterramiento por parte de la dinastía julio-claudia (Ortalli, 1997: 364). A partir de aquí se podría establecer un primer indicio morfológico que sienta las bases de la arquitectura funeraria y conmemorativa de planta centralizada y que posteriormente sería adoptada por el cristianismo y el islam. Las características que homogeneizan este tipo de monumento cilíndrico destinado al enterramiento se consolidan en época del emperador Augusto (Ortalli, 1997: 365) y son las siguientes: un núcleo interior de planta centralizada, cuadrada o circular donde se deposita el sepulcro, un cuerpo intermedio a modo de tambor y una cubierta cónica que posteriormente pasará a ser de media esfera (Ortalli, 1997: 363-365). Por lo tanto, el establecimiento y la expansión de este tipo de enterramiento se podría ubicar en época imperial. Uno de los ejemplos más significativos de la preferencia por esta tipología como cámara sepulcral es el propio Mausoleo del emperador Augusto, que adopta las características mencionadas. Un cuerpo bajo compuesto de tres anillos concéntricos en torno a un núcleo interior en cuyo centro se situaría la sepultura. Sobre la base circular se situaría un tambor circular que sostendría la cubierta en forma de túmulo cónico, según las reconstrucciones. Esta tipología arquitectónica comienza a ser reconocida como la estructura que resalta la tumba de un personaje importante. Técnica y simbólicamente, de forma progresiva estas arquitecturas

centralizadas cubiertas con una cúpula se fueron nutriendo de connotaciones vinculadas a la memoria de hechos significativos (Krautheimer, 2005: 33).

En este punto, merece un breve paréntesis destacar, por ejemplo, la construcción de dos mausoleos de planta centralizada pero que articulan dicha centralización de dos formas distintas. En ambos casos las técnicas constructivas mantienen la tradición romana en cuanto a lenguaje formal, materiales y disposición de los mismos. Sin embargo, este lenguaje constructivo romano, en estos casos funerario, adopta un simbolismo cristianizado gracias a los temas iconográficos que cuajan sus muros, que se han interpretado de este modo.

El primero de ellos es el Mausoleo de Santa Constanza, ubicado en Roma y fechado en la segunda mitad del siglo IV. El presente edificio sirvió como sepultura para la hija del emperador Constantino. Está adosado a la basílica tardorromana de Santa Inés Extramuros, también construida en el siglo IV. El mausoleo era conocido como un espacio significativo, tal y como demuestra la recopilación de los datos del *Liber Pontificalis* del 865 (Brandenburg, 2005: 73).

El acceso al mausoleo se realiza mediante un pórtico dividido en tres arcos de medio punto que recuerda al esquema de los arcos de triunfo, ya mencionado anteriormente. La planta del Mausoleo de Santa Constanza se corresponde con una estructura muy similar a la que se ha podido atender en los ejemplos del Mausoleo de Augusto, de Adriano e incluso del Panteón de Agripa: un núcleo circular donde se sitúa la sepultura rodeado por un deambulatorio que remarca la circunferencia (Brandenburg, 2005: 73). Sobre el espacio central que cubriría directamente la tumba de la fallecida se sitúa la cúpula.

En cuanto al alzado (fig. 106), el edificio se levanta mediante un muro perimetral que rodea el deambulatorio en su parte exterior. En el interior, este muro que marca el perímetro está interrumpido por doce nichos. Los que se encuentran en los ejes diagonales adquieren una forma rectangular mientras que los cuatro de los ejes principales tienen forma de hornacina (Brandenburg, 2005: 76). Estos huecos aportan ritmo y armonía al conjunto del muro, haciéndolo menos pesado.

El segundo anillo interior se genera a través de pares de columnas dispuestas en profundidad que rodean el espacio central (Lauze, 2003: 147). Gracias a esta disposición se crea un espacio muy diáfano y ligero. Las columnas se componen de basa, fuste y capitel compuesto, algunos de ellos procedentes del *spolia* de edificios del periodo severo (Brandenburg, 2005: 81).

Sobre los capiteles se desarrolla un curioso fragmento de entablamento que recuerda a las estructuras adinteladas de los templos griegos y romanos (Brandenburg, 2005: 73). Sobre estas piezas de entablamento apoyan arcos de medio punto peraltados. Este curioso esquema de columnas que sostienen un arco se ha calificado, como se ha podido observar en el caso de la Mezquita de Córdoba, como una característica que rompe con el clasicismo arquitectónico del pasado (Grabar, 1975: 155). Sobre los arcos se dispone una bóveda anular que cubre el deambulatorio, apoyada en el muro perimetral exterior y en los arcos peraltados del interior. Sobre éstos se levanta un tambor en el que se abren huecos para la iluminación interior y que sostiene la cúpula de media esfera que corona todo el conjunto.

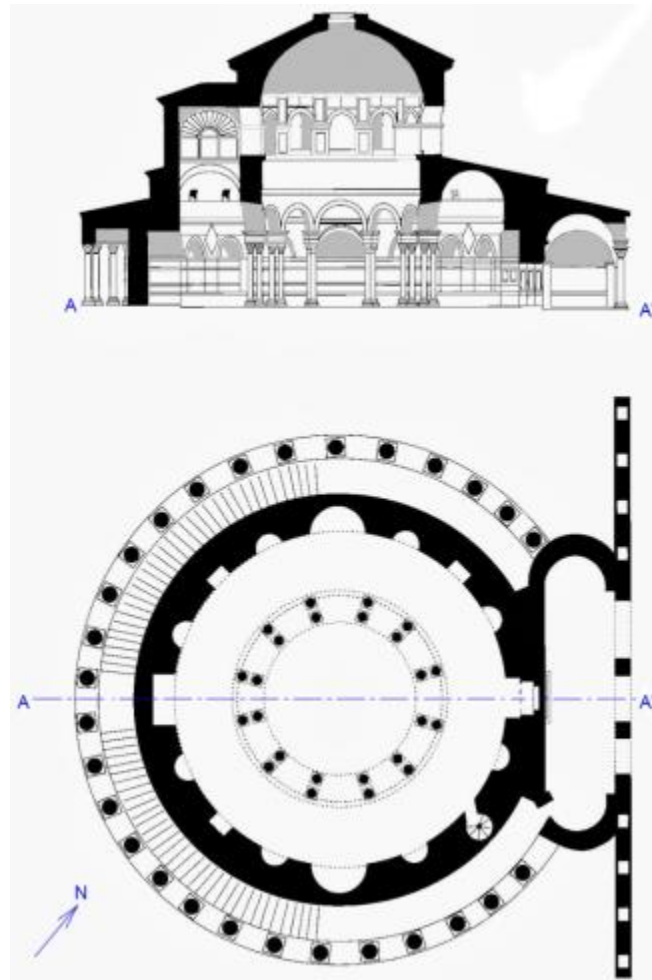


Fig. 106. Alzado y planta del Mausoleo de Santa Constanza, Roma, siglo IV.

La interpretación del Mausoleo de Santa Constanza como un enterramiento cristiano se deriva, como se ha citado, de la interpretación iconográfica que ornamenta el conjunto. La arquitectura, por sí misma, señala pocas novedades que permitan identificar este edificio como cristiano o distinto de los mausoleos paganos. Bajo una estética esencialmente procedente del lenguaje romano los significados simbólicos se transforman en una gramática cristiana con la asociación de temas tradicionalmente paganos adaptados a las necesidades de la nueva fe. Sobre un ambiente idealizado se desarrollan elementos vinculados a la iconografía de la salvación de alma, como son las vides procedentes del banquete funerario báquico (Garrucci, 1877: 97; Grabar, 1995: 19; Brandenburg, 2005: 81-92). Estas vides, de forma paulatina, irán asociándose a la idea del martirio de Cristo, como se observará en el capítulo 9. Otro de los motivos ornamentales más interesantes de este mausoleo y que volverá a ser mencionado en el capítulo 9, dedicado a la decoración musivaria de la macsura de al-Hakam II, es la utilización de los fondos dorados y atemporales como símbolo de la luz divina y de la representación simbólica del Paraíso Celestial (Grabar, 1995: 19).

El segundo de los mausoleos centralizados cubiertos con cúpula que deja muestra de la paulatina cristianización de este tipo de estructuras es el Mausoleo de Gala Placidia, en Rávena. Rávena se convirtió en una ciudad muy importante para la codificación del Imperio Romano de Oriente con la nueva capital en Constantinopla y un punto de encuentro en el Mediterráneo entre la capital y el Occidente Latino. Además de ejercer su papel como espacio urbano protector de la sede imperial durante un tiempo, Rávena se convirtió también de una forma similar a Milán (Krautheimer, 2005: 72) en un centro espiritual de primer orden. Las reliquias de algunos mártires adquirieron enorme importancia devocional gracias a la labor de las mujeres de la corte imperial, como Gala Placidia, Eudoquia o Pulqueria (Farioli Campanati, 2005: 14).

Entre los edificios ravenenses de planta centralizada cubiertos con cúpula construidos en el siglo V destacan dos: el Baptisterio Neoniano construido junto a la Catedral Ursiana (Russo, 2005: 100) y el referido Mausoleo de Gala Placidia (fig. 107). Posteriormente también se construyó el Mausoleo del Rey Teodorico, a mediados del siglo V, siguiendo las mismas pautas de planta centralizada de los mausoleos romanos.



Fig. 107. Mausoleo de Gala Placidia, exterior, Rávena, siglo V.

Se ha seleccionado el Mausoleo de Gala Placidia porque presenta una planta centralizada cubierta con cúpula pero que adquiere la forma de una cruz griega, en lugar de una circunferencia como en el anterior ejemplo del Mausoleo de Santa Constanza. Según las fuentes escritas el Mausoleo de Gala Placidia adquirió esta forma de cruz griega porque existía un edificio anterior con esta tipología en planta llamado Basílica de la Santa Cruz y fue patrocinado por la propia Gala Placidia (Krautheimer, 2005: 213). Según Mauskopf la denominación de Mausoleo de Gala Placidia parece proceder de una tradición mantenida en el tiempo cuyos orígenes se remontan al siglo IX (Mauskopf Deliyannis, 2010: 74). Gala Placidia murió en Roma, pero en el siglo IX surge la leyenda de que había fallecido en un lateral de la Iglesia de San Vital. En el siglo XIII se consolidó la tradición y se comenzó a hacer referencia a este espacio con la denominación actual.

Por otra parte, Garrucci (1877: 39) apuntó a que este edificio fue promocionado por Gala Placidia como espacio martirial y conmemorativo para contener las reliquias de San Nazario y San Celso junto a la antigua iglesia de Santa Cruz. Además, afirma que Gala Placidia fue sepultada allí con sus hijos Plácido Valentiniano y Honoria Augusta (Garrucci, 1877: 39).

En cuanto a sus características formales, la planta del Mausoleo de Gala Placidia se configura mediante una cruz griega con los cuatro brazos del mismo tamaño y la misma altura. Todos ellos confluyen en el centro del edificio en un espacio cuadrado central (Russo, 2005: 115; Krautheimer, 2005: 213). En el brazo norte se desarrolla un vestíbulo de entrada.

El alzado del Mausoleo de Gala Placidia se compone de un muro perimetral exterior realizado en ladrillo sobre el que se apoya un tambor cuadrado que sostiene la bóveda central. El interior del edificio llama la atención por sus similitudes con las catacumbas romanas antiguas debido al encaje de cuatro grandes arcosolios en los testeros de los brazos sur, este y oeste. Delante de los arcosolios de cada testero se levantan cuatro grandes arcos formeros de medio punto que rodean el espacio central y sostienen las pechinas que sustentan la cúpula vaída que corona el edificio y donde se representa un cielo estrellado con una cruz gemada en el centro (fig. 108). En este caso, se vuelve sobre la idea de la cúpula como representación del firmamento, pero donde el peso iconográfico todavía recae en la muestra explícita del mismo. Conforme avance la generalización de las construcciones cupuladas será la arquitectura de la cúpula en sí misma la que porte este significado iconográfico (Cortés Arrese, 1999: 46).

La decoración musivaria del Mausoleo de Gala Placidia sí formará una parte esencial del capítulo 9 dedicado a los mosaicos que decoran la macsura de al-Hakam II en Córdoba. Las similitudes entre ambos edificios en lo que al lenguaje simbólico se refiere, tanto de la iconografía como de los colores empleados, resultan muy elocuentes como apoyo para confirmar la presencia del arte romano y tardorromano y su función simbólica en el despliegue ornamental del proyecto del califa al-Hakam II. Así pues, este ámbito concerniente a los mosaicos decorativos se tratará en las próximas páginas.



Fig. 108. Bóveda central del Mausoleo de Gala Placidia, Rávena, siglo V.

7.3.1. Los Santos Lugares y la conmemoración del testimonio de lo sagrado.

Las comunidades cristianas iniciales, como se ha podido observar, tomaron como modelos arquitectónicos estructuras que existían en la arquitectura pagana romana de uso funerario para destacar las tumbas de aquellos que habían podido dar testimonio de la nueva fe y la arquitectura conmemorativa de planta centralizada comienza a tomar fuerza en el contexto cristiano (Krautheimer, 2005: 33). Lehmann (Lehmann, 1945: 1) apunta a que el impulso definitivo para la generalización de la arquitectura cupulada en los grandes monumentos cristianos está vinculado a la labor del emperador Constantino y a la codificación, como se señaló en el capítulo 5, de la Basílica del Santo Sepulcro en Jerusalén.

Las dos basílicas construidas en los conocidos como Santos Lugares en Jerusalén y Belén están vinculadas a la tradición religiosa cristiana y muy particularmente a la figura del emperador Constantino (Avner, 2010: 36). Estas grandes empresas constructivas promocionadas desde el

poder imperial se han explicado desde el descubrimiento legendario de las reliquias de la Pasión por parte de Santa Elena, madre del emperador Constantino. De tal modo que este hallazgo atrajo la atención de multitud de peregrinos, lo cual requirió de la construcción de estructuras que protegieran las localizaciones de las reliquias (Chueca Goitia, 2000: 211). Sin embargo, Krautheimer (Krautheimer, 2005: 67) apunta un dato muy interesante y es que en la etapa de gobierno de Constantino la única basílica que se levantó propiamente para albergar las reliquias de un mártir importante fue San Pedro del Vaticano, mientras que los Santos Lugares obedecen a una conmemoración de episodios donde la divinidad se había revelado (Halbwachs, 2014: 46). Esta diferencia resulta fundamental para comprender el arranque de la nueva interpretación simbólica del templo a partir del VI, como se observará en las próximas páginas. Así pues, será a partir del siglo IV y no anteriormente cuando surja la necesidad de crear un paisaje monumental cristianizado que se acompaña de un itinerario también sacralizado que permitiese identificar los distintos espacios que habían sido testigos de la vida de Jesús de Nazaret con apoyo en la interpretación de las Sagradas Escrituras (Halbwachs, 2014: 49 y ss).

Los edificios de los Santos Lugares serán fundamentales para comprender el desarrollo posterior de la arquitectura islámica tanto oriental como occidental, como se observará a continuación. Ejemplo de ello es la Cúpula de la Roca, un templo que obedece artística y constructivamente a la tradición conmemorativa tardorromana desarrollada en Oriente Próximo, como se observará posteriormente (Chen, 1980; Avner, 2010).

La Basílica del Santo Sepulcro (fig. 109) debe su aspecto actual a la impronta que han dejado las diversas reformas a las que ha sido sometida. Del edificio original se conservan pocos restos. Sus inicios parecen inciertos y vinculados a una pequeña construcción basilical mandada realizar por Constantino (Krautheimer, 2005: 67). Sin embargo, hay otros autores que sospechan que las peregrinaciones que dan lugar a la estructura monumental de los Santos Lugares pertenecen a la época de Teodosio en el siglo V (Halbwachs, 2014: 106). Los restos más antiguos hallados en el perímetro del Santo Sepulcro toman la forma habitual de la planta basilical: un aula rectangular rematada por un ábside flanqueada por dos naves laterales. A los pies se desarrolló un pórtico precedido de un atrio (Krautheimer, 2005: 67).

La Rotonda de la Anástasis, fechada hacia el año 335, se corresponde con el espacio asociado a la aparición de la roca del sepulcro. Parece ser que los constructores tallaron la propia roca donde se hallaba la sepultura (Mango, 1986: 13), adaptándola al lugar. Krautheimer señala que el sepulcro sería en sus inicios una cámara sepulcral judía excavada en la pared de la roca y que los constructores le dieron forma cónica (Krautheimer, 2005: 69). La roca asociada al Calvario, situada en las inmediaciones, también fue intervenida (Krautheimer, 2005: 69). Por tanto, se puede advertir cómo se va generando toda una pauta de intervención en los lugares sagrados de Jerusalén y Belén para adaptarlos a una nueva necesidad simbólica. Además, la roca se constituirá para todos estos edificios conmemorativos como un testigo que aporta veracidad al episodio conmemorado. Los pensadores cristianos como Eusebio, en el año 336 (Ousterhout, 2010: 237), comienzan en sus obras literarias a comparar este edificio martirial con lo que suponía el antiguo *sancta sanctorum* del destruido Templo de Jerusalén, tal y como se ha explicado en el capítulo 4. La roca del Calvario se toma metafóricamente como testimonio, del mismo modo que en el Templo el Arca del Testimonio, del Pacto entre Dios y su pueblo, se conservaba en el espacio más íntimo del edificio. Por tanto, como bien apunta Ousterhout (2010: 237), el fin no es que el Santo Sepulcro y la Rotonda de la Anástasis en concreto se manifiesten físicamente con la misma estructura del antiguo Templo, sino que, metafóricamente, expresan una misma idea recogida en la literatura de la época: el fin es aportar veracidad por medio de la conservación de los testigos de la revelación de la divinidad.

Las crónicas de Eusebio también son importantes para atender a la morfología y al simbolismo de la Rotonda de la Anástasis. Así, el autor la describe como un espacio circundante cubierto con una cúpula donde había doce columnas que representaban a los Doce Apóstoles (Krautheimer, 2005: 70). Entre el espacio del *martyrium* circular y la basílica donde se veneraban las reliquias de la Vera Cruz se construyó un segundo atrio (Krautheimer, 2005: 69).

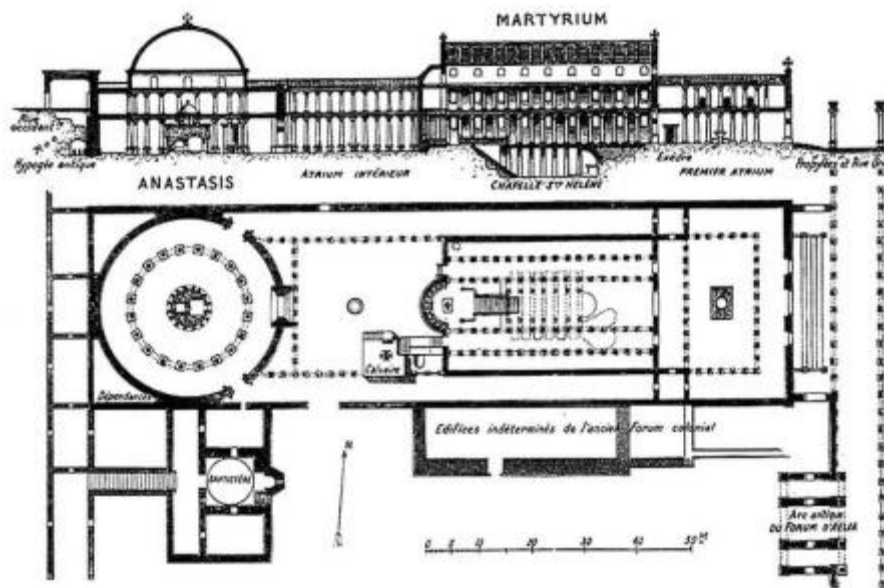


Fig. 1. Planta y alzado del complejo constantiniano del Santo Sepulcro de Jerusalén (E. M. Abel, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne*, Paris, 1927).

Fig. 109. Planta y alzado de la basílica constantiniana del Santo Sepulcro y la Rotonda de la Anástasis, Jerusalén, siglo IV.

La construcción de la Rotonda de la Anástasis y el fenómeno de la unión del edificio martirial centralizado con la planta basilical es esencial en el presente capítulo por constituir, como se ha mencionado, uno de los primeros pasos hacia una nueva codificación del templo que dibujará el paisaje monumental de la mayor parte del Mediterráneo entre los siglos VI y X (Grabar, 1967: 72). Este tipo de lenguaje formal y simbólico adoptado en el Santo Sepulcro se asimiló progresivamente como la representación del triunfo del mensaje del cristianismo antiguo vinculado a la labor patrocinadora de los nuevos soberanos, que son comparados con el rey Salomón, personaje que también se cristianiza en este periodo y se toma como ejemplo del soberano justo (Ousterhout, 2010: 224). Esta consideración alcanzará grandes cotas de magnificencia durante el periodo de gobierno del emperador Justiniano y los principales gobernantes de los reinos mediterráneos herederos de la tradición romana volvieron una y otra vez sobre esta gramática arquitectónica y decorativa.

La Basílica y *martyrium* cupulado del Santo Sepulcro forman parte de un programa de voluntad política que se acoge y asume el papel de representación de la nueva fe cristiana. Cabe

colegir, que los edificios construidos en los Santos Lugares obedecen a un recorrido simbólico que sirvió como impulso definitivo para la asociación entre la religiosidad cristiana y el poder del Estado romano consolidado en Oriente. Todo el conjunto monumental del Santo Sepulcro parece ofrecer una representación ritual simbólica que buscaba la confirmación de la verdad religiosa por parte de los fieles que acudían a venerar la tumba de Cristo y el espacio donde se produjo la Resurrección (Halbwachs, 2014: 105-106). Por tanto, los peregrinos podían observar con sus propios ojos los espacios que acogieron tales episodios. El carácter misterioso y simbólico que se desprende del conjunto arquitectónico del Santo Sepulcro, rematado en la gran cúpula que acoge el testigo del enterramiento y la posterior resurrección desde la que se decanta la posibilidad de que alma podía ser salvada (Grabar, 1995: 23), es fundamental porque se transfiere al desarrollo de las liturgias posteriores en los edificios basilicales, incluso a los sistemas de representación de otros sistemas religiosos. La cúpula adquiere paulatinamente, incluso en los testimonios literarios como se ha podido observar en los himnos inaugurales siríacos, el significado iconográfico de representación de la Jerusalén Celeste, símbolo de la Salvación.

La Basílica de la Gruta de la Natividad en Belén es el segundo espacio más importante de los conocidos como Santos Lugares construidos en el siglo IV, fechada hacia el 333. De nuevo las tradiciones religiosas impregnan la historia de su construcción. En este caso, tanto el recuerdo del emplazamiento del pesebre como el del portal o establo están tallados en la roca (Halbwachs, 2014: 104).

La determinación de ubicar en este espacio de la conocida como tierra del pan el nacimiento de Cristo, según M. Halbwachs podría estar vinculada a varias tradiciones (Halbwachs, 2014: 107). Una de ellas podría ser la relación entre este contexto geográfico y la dinastía davídica recogida en el Evangelio de San Lucas 2, 1: «y subió José de Galilea, de la ciudad de Nazaret, a la ciudad de David, que se llama Belén, por cuanto era de la casa y familia de David, para ser empadronado con María, su mujer, desposada con él, la cual estaba encinta.» La otra está ligada a tradiciones paganas que pudieron cristianizarse de forma progresiva. El mismo autor (Halbwachs, 2014: 109) establece una interesante conexión entre un antiguo templo dedicado al dios Adonis, fundado por el emperador Adriano, y el simbolismo que adquiere la Basílica de la Natividad. Este templo estaba situado en las inmediaciones de la ciudad de Belén. Halbwachs, según su teoría, basada en investigaciones previas de Dalman (1924: 69), determina

que Jesús podría identificarse con Adonis en tanto en cuanto esta deidad pagana estaba ligada a la muerte y el nacimiento periódicos. Por tanto, la leyenda de Adonis pudo haberse cristianizado a través de la asimilación de la muerte y la resurrección, o vuelta a nacer, de Cristo.

Los Evangelios Apócrifos también muestran algunas referencias simbólicas interesantes que permiten vincular la estructura de la cúpula con la representación de la bóveda celeste en un sentido iconográfico cristiano. Según el texto del Protoevangelio de Santiago 18, 2, en el diálogo entre José y la Virgen se pueden encontrar numerosas alusiones al cielo que permanece inmóvil, que podría interpretarse como símbolo de eternidad, como preludio del inminente nacimiento del Salvador (Piñero Sáenz, 2016: 304).

En cuanto a la estructura arquitectónica de la Basílica de la Natividad (fig. 110), muy reformada hasta llegar a la imagen que presenta en la actualidad, existe un testimonio atribuido a un peregrino anónimo, conocido como el Peregrino de Burdeos, que escribió *Itinerarium Hierosolymitanum*, el primer itinerario por Tierra Santa en el siglo IV (Geyer, 1898). En esta fuente se recoge el testimonio de que en aquel lugar, Belén, había una basílica realizada por orden del emperador Constantino (Krautheimer, 2005: 67). Parece ser que los primeros restos arquitectónicos se corresponden con el siglo IV, pero los que han dejado constancia de una estructura basilical de dimensiones considerables se han datado en el siglo VI.

El acceso a la basílica se realizaba mediante un atrio delantero porticado en sus cuatro lados que daba paso a un propileo. El aula basilical estaba formada por cinco naves, la central más ancha que las cuatro laterales. En el extremo Este del conjunto se abría paso a un edificio de planta octogonal centralizada cubierto con una cúpula que salvaguardaba el lugar donde se conservaban los recuerdos de la cueva-roca testigo del nacimiento de Cristo (Krautheimer, 2005: 67). La rotonda inicial que cubría la gruta de la Natividad fue reformada por orden del emperador Justiniano y se transformó en una cabecera trilobulada (fig. 111). Sin embargo, el carácter de deambulatorio circular alrededor del espacio donde se conserva la gruta sí que se mantiene. Sus decoraciones musivarias también fueron intervenidas hacia el año 680 (Grabar, 2012: 72), por lo que de su aspecto primigenio se conservan únicamente el atrio y el aula basilical.

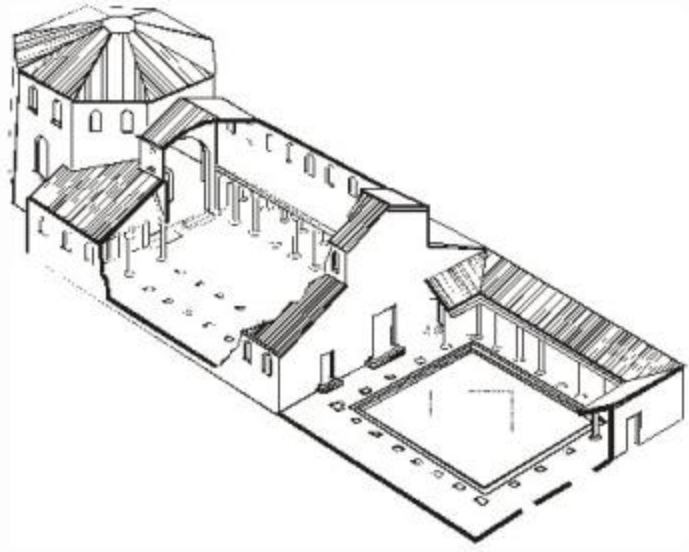


Fig. 110. Reconstrucción de la basílica de la Natividad en época constantiniana, Belén, siglo IV.

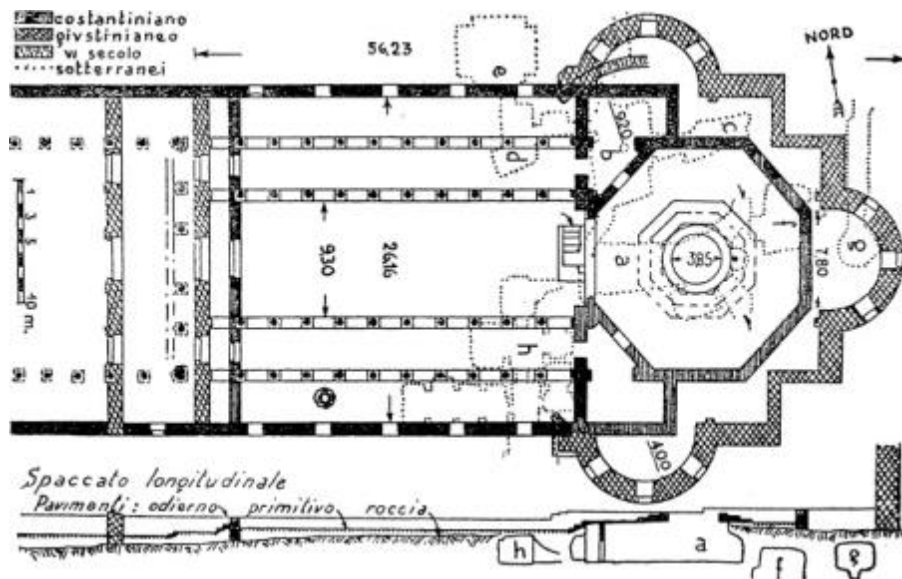


Fig. 111. Basílica de la Natividad con las plantas del siglo IV y del VI superpuestas.

Sobre los Santos Lugares se retornará en las próximas páginas, ya que la planta conmemorativa continuará reproduciéndose en términos similares en una de las más importantes construcciones de los inicios del arte islámico: la Cúpula de la Roca. Tal y como puede observarse, la composición arquitectónica de los Santos Lugares cristianos en Jerusalén adopta paulatinamente un significado trascendental reflejado en la literatura que irá calando en la nueva forma de concebir el templo. Este hecho cristalizará a lo largo del siglo VI, cuando se establecen lo que A. Grabar considera las bases espirituales de la nueva arquitectura monumental bizantina, momento que coincide con el establecimiento de los principales cánones derivados de los concilios ecuménicos más importantes del cristianismo antiguo (Grabar, 1967: 59-60). La arquitectura del Santo Sepulcro, y sobre todo del espacio de la Anástasis, tienen una repercusión importante en la codificación del espacio de culto como representación de la esfera celestial, donde el templo se convierte en una metáfora de la Morada Divina y del camino de la Salvación a través del martirio de Cristo. Por ello, el lugar que acoge la transubstanciación que representa el lugar del sacrificio de Cristo, en el ábside, antecedido por la gran cúpula, parece asumir, más que reproducir de forma mimética (Ousterhout, 2010: 231), el significado del antiguo *sancta sanctorum*, donde habita la Gloria de Dios, tal y como recalca el citado Eusebio (Ousterhout, 2010: 234).

7.3.2. La arquitectura neoplatónica y la Morada Sagrada: Santa Sofía de Constantinopla.

La etapa de gobierno del emperador Justiniano (527-565) y las construcciones religiosas que se llevaron a cabo durante este período resultan de gran trascendencia para la consolidación de la arquitectura cupulada en Bizancio (Piva, 2006: 143), tanto en el ámbito civil como en el religioso. Como se abordará al final de este estudio, el sentido trascendental que adquiere la cúpula en la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba presenta fuertes lazos con lo que se va a plantear a continuación.

La mayor parte de la historiografía vincula los orígenes del arte bizantino al comienzo del reinado de Justiniano como una primera edad de oro gracias a la proyección de la gran basílica

de Santa Sofía de Constantinopla (Bango, Borrás, 1996: 9) y al logro alcanzado con la construcción de su gran cúpula, posible gracias al conocimiento de las estructuras y de las matemáticas que había interesado a los *mechanopoi* griegos y que se estudiaban en la Escuela de Alejandría (Mas-Guindal Lafarga, 2005: 110; Schibille, 2014: 50). La trascendencia simbólica que alcanza la cúpula de Santa Sofía de Constantinopla también es un aspecto a tener en cuenta y tiene unos precedentes en la función que adquiere en los citados Santos Lugares.

Justiniano actuó como promotor de grandes empresas artísticas ligadas a la visualización del poder imperial. La mayor parte de los historiadores afirman que se dio un momento de bonanza económica (Brown, 1989: 183) y de estabilización de las fronteras. En esta etapa de paz se recuperan e impulsan actividades culturales relacionadas con el Saber antiguo. El pensamiento neoplatónico alejandrino se refuerza (Brown, 1989: 173; Marrou, 2000: 394), las controversias teológicas se suavizan, pero no desaparecen y la asociación del poder imperial vinculado a la voluntad divina se manifiesta y se representa en el arte propagandístico promocionado por Justiniano y la emperatriz Teodora (Rizzardi, 2005: 245-248). El emperador llega a identificarse como un ser privilegiado cercano a la divinidad, como un nuevo Salomón que propicia la construcción de la Casa de Dios en el corazón mismo de la ciudad (Schibille, 2014: 146). La sabiduría de Dios, del mismo modo que fue otorgada a Moisés en la revelación del Templo, fue transmitida, según se recoge en el *kontakion* o himno inaugural de Santa Sofía del 563, al emperador Justiniano (Schibille, 2014: 146). De ahí que la historiografía haya definido esta etapa como *Renovatio Imperii* (Spengler, 1966: 118). Durante el acto religioso, el emperador, el patriarca y la corte, tanto religiosa como civil, se manifestaban en el espacio del templo por medio de un selecto ceremonial en el que juegan un papel fundamental la cúpula, la luz y en conjunto la centralización del espacio basilical donde se sitúa el altar y se reproduce, ante los ojos del soberano, el misterio de Dios.

La literatura de mediados del siglo VI, como bien señalan Grabar (Grabar, 1964), McVey (1983: 91) y Schibille (2014: 6), es fundamental para poder confirmar los cambios en la concepción del templo y del espacio ritual, así como el significado trascendental que adquieren. El ejemplo más ilustrativo, como bien se ha señalado en el capítulo 2, lo ofrece el Himno Siríaco de la Catedral de Santa Sofía de Edesa (*Sogitha*), que hace referencia a la cosmología de la cúpula central que corona el edificio del edificio (McVey, 1983: 91). El contenido del himno

resulta de lo más elocuente porque recoge las características esenciales de la significación de la cúpula en la arquitectura cristiana (McVey, 1983: 95). De la misma forma se registra en la descripción de Pablo Silenciaro, cuyo texto también pertenece al siglo VI (Yarza Luaces, trad., 1982: 107-108):

Elevándose sobre el espacio inconmesurable está el yelmo redondeado en todos los lados como una esfera, y que, radiante como los cielos, cubre el techo de la iglesia. En su misma cima se ha representado una cruz, protectora de la ciudad. Es una maravilla ver cómo la cúpula, muy ancha en la zona inferior, va disminuyendo a medida que se eleva. No constituye, no obstante, un agudo pináculo, sino que es como el firmamento que descansa sobre el aire. En el mismo ombligo se ha pintado el signo de la cruz dentro de un círculo por medio de mosaico diminuto, para que el Salvador del mundo entero pueda por siempre jamás proteger la iglesia. En la base de la media esfera se ha situado cuatro ventanas en arco, a través de los cuales se canalizan los rayos de la Aurora de rubios cabellos.

Otra de las referencias que ofrece el himno de Edesa y que resulta fundamental para la nueva iconografía de la arquitectura sacra es la mención al Tabernáculo judío, el origen del templo cuyas formas se deben a una descripción emanada directamente de Dios (McVey, 1983: 95). En el himno de la Catedral de Edesa se registra una relación directa entre la articulación visual del nuevo templo cupulado y la Morada Sagrada donde Dios habita entre su pueblo, en lo cual se insistirá en el próximo capítulo 8 al respecto de las connotaciones simbólicas del *mihrab*.

Además de la construcción de Santa Sofía y su trascendencia simbólica, en este epígrafe se va a atender también a la influencia de la misma en la reforma de otros los edificios situados en Constantinopla. Estas basílicas antiguas se ampliaron y se incorporaron cúpulas a su estructura que articulan el espacio del aula y del tramo presbiterial de un modo similar al que se había establecido en Santa Sofía. También se hace importante volver la mirada a la ciudad de Rávena, conquistada por las tropas de Justiniano a la monarquía ostrogoda a comienzos del siglo VI. Rávena vuelve a recuperar su antiguo esplendor de ciudad imperial y espiritual gracias a una serie de edificios promocionados por la emperatriz Teodora donde se plasma el compromiso de la corte imperial con los poderes eclesiásticos de las distintas provincias del Imperio Romano de Oriente.

Los inicios de la Basílica de *Hagia Sophia* se establecen en la segunda mitad del siglo IV, tal y como muestran los restos conservados de la decoración de su propileo (Krautheimer, 2005: 122). Esta primera basílica, construida en época de Constancio II en 360 y ampliada por Teodosio en 415 (Schibille, 2014: 50), fue dañada durante la Revuelta de la Niká en el año 527. Justiniano aprovechó esta destrucción para levantar la nueva gran estructura templaria.

La atención por la estructura de la Basílica de Santa Sofía recae en la construcción del siglo VI, diseñada por los arquitectos Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto, que aparecen en las fuentes griegas como *mechanopoi*. Por tanto, conocedores de las matemáticas griegas de la Escuela de Alejandría (Beckwith, 1988: 175; Schibille, 2014: 50).

Santa Sofía de Constantinopla posee una gran variedad de particularidades interesantes con respecto a los edificios basilicales anteriores que marcan nuevas soluciones constructivas derivadas de la arquitectura romana (Bango Torviso, Borrás Gualis, 1996: 16). En esta ocasión el foco de atención se situará en la acción que ejerce la cúpula sobre la estructura basilical, ya que todos los elementos arquitectónicos quedan subordinados a ella y se genera una sensación de cooperación estructural que será destacada en la literatura de la época como metáfora de la perfección divina y su reflejo en el plano terrenal. En el siguiente fragmento extraído del Himno Siríaco de Edesa se puede observar esta *ekphrasis*, donde se describen las formas arquitectónicas del templo, cómo cooperan en conjunto y cómo dicha cooperación se interpreta como un atributo de la perfección divina (McVey, trad., 1983: 95):

5 Behold! Its ceiling is stretched out like the sky and without columns [it is] arched and simple, And it is also decorated with golden mosaic, as the firmament [is] with shining stars.

6 And its lofty dome-behold, it resembles the highest heaven, And like a helmet it is firmly placed on its lower [part].

7 The splendor of its broad arches-they portray the four ends of the earth. They resemble also by the variety of their colors the glorious rainbow.

8 Other arches surround it like crags jutting out from a mountain, Upon, by and through which its entire ceiling is fastened on the vaults.

9 Its marble resembles an image not [made] by hands, and its walls are suitably overlaid [with marble]. And from its brightness, polished and white, light gathers in it like the sun.

En cuanto a la planta del edificio (fig. 112), se manifiesta por medio de un rectángulo de grandes dimensiones que actúa como aula basilical dividida en tres naves. La nave central es más ancha que las laterales. El acceso al aula queda articulado por un atrio porticado que daba acceso a un nártex de dimensiones extraordinarias dividido en dos secciones conocidas como exonártex y esonártex. La cabecera se compone de un tramo presbiterial tras el cual se conforma un ábside semicircular al interior y poligonal al exterior.

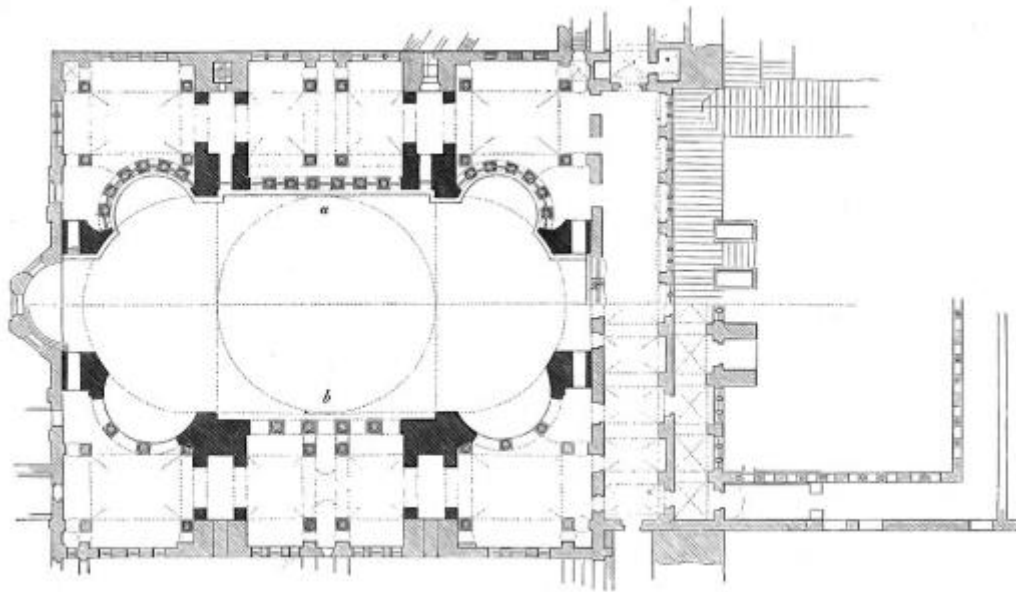


Fig. 112. Planta de Santa Sofía de Constantinopla, Estambul, siglo VI.

La necesidad de levantar un edificio de tal magnitud y la estabilidad de la cúpula hacen que la principal peculiaridad de Santa Sofía se encuentre en la complejidad que concierne a su alzado (fig. 113). Las naves laterales quedan separadas del aula central por cuatro gruesos pilares que al unirse generan los pesados arcos formeros de medio punto que sustentan la cúpula. De modo que ya no se utiliza únicamente una sucesión de columnas para separar las naves y el peso de la cúpula requiere una solución diferente. Los espacios que quedan entre los pilares se constituyen como cuerpo inferior de columnas que sostienen un módulo intermedio de tribunas cubiertas con bóveda de arista y una parte superior en forma de luneto con ventanales que permiten la entrada de la luz.

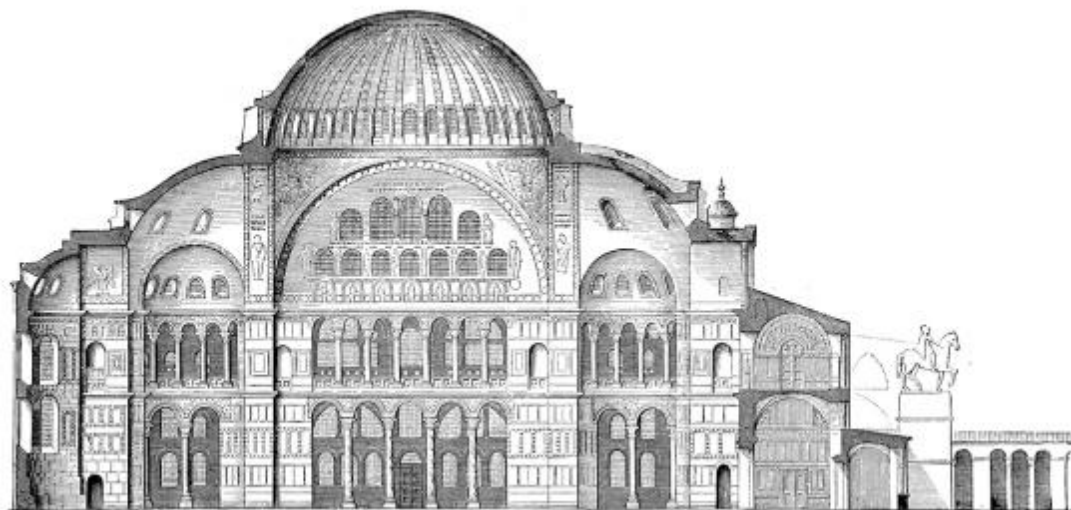


Fig. 113. Alzado de Santa Sofía de Constantinopla en el siglo VI.

El ingenio de Santa Sofía parece encontrarse en la solución hallada por los *mechanopoi* para salvar el paso del espacio cuadrado al circular. Se utilizó el sistema de pechinas a modo de triángulos curvados que rellenan el hueco que queda entre el cuadrado de la planta y la circunferencia de la cúpula de media esfera. No solamente se debía de solventar este problema. Las dimensiones de la cúpula dieron lugar a la creación de un interesante sistema de desplazamiento piramidal de los empujes (Krautheimer, 2005: 243) de tal modo que cada pieza del edificio trabaja en la sustentación de la gran cúpula y todo el espacio interior queda subordinado a dicho elemento. Así pues, el interior de Santa Sofía aporta una sensación de centralidad a pesar de mantener una planta basilical. Esta centralidad del edificio, además de constituir un fin estético en sí mismo, también busca generar una expectativa emocional concreta en el receptor que permita la identificación de cada uno de los elementos arquitectónicos con una metáfora concreta. Así, la cúpula se codifica como la expresión visual del firmamento, de la Jerusalén Celeste y del reflejo del plano celestial en el mundo terrenal. En las *Homilías de la Creación* del literato nestoriano Narsai (m. 502), influenciado por los escritos de Teodoro de Mopsuestia (m. 428), el cosmos se describe como un edificio construido por Dios (McVey, trad., 1983: 114):

The Creator constructed a great building for humankind, And He placed its foundations on liquid water which He made solid. He stretched out over it a roof of liquid water, And above it He piled up the water as in a reservoir. He suspended lamps from the ceiling of His building: the sun and moon; And He poured out oil, the sign of His power, and lit them.

En los textos que aluden a la descripción del templo de Santa Sofía, como la de Pablo Silenciaro, ocupan un lugar esencial los materiales utilizados en la decoración interior (Schibille, 2014: 97). Como bien apunta Cortés, siguiendo el texto de *De Aedificiis* de Procopio de Cesarea, en la nueva arquitectura de Santa Sofía lo importante es la distribución interior del templo (Cortés Arrese, 1999: 40). Antes de abordar la cuestión del simbolismo o de las interpretaciones sobre la función del espacio central de Santa Sofía se ha de resaltar el papel fundamental que juega la elección de los materiales que recubren el interior del edificio y su colocación en el mismo. El esqueleto del edificio se realizó en piedra combinada con ladrillo y para las bóvedas se utilizó únicamente ladrillo (Krautheimer, 2005: 246). Empero, los enlucidos del conjunto son llamativos por la riqueza ornamental que aportan los materiales seleccionados y que se concentran en la nave central (Yerasimos, 2010: 48): columnas de jade y pórfido, así como recubrimientos de mármoles de distintas procedencias, tal y como describe Pablo Silenciaro (Mango, 1972: 84-85). Para la superficie de la cúpula y para el cuarto de esfera que cubre el ábside se utilizaron mosaicos realizados con *tessellas* vidriadas con láminas de oro en su interior. La luz penetraba en el interior de la nave central mediante una serie de ventanales que recorren la parte inferior de la cúpula, de tal modo que el oro de las *tesellas* refleja la luz. En la simbología de la luz en Santa Sofía se profundizará en los capítulos 9 y 10. No obstante, es importante destacar aquí que el efecto que se producía con la entrada de luz natural y la iluminación de la cúpula fue descrito por Procopio de Cesarea en *De Aedificiis* y se indica que la cúpula parecía flotar en el aire (Yarza Luaces, trad., 1982: 98-99):

Todos estos elementos, sabiamente ajustados en el espacio, suspendidos unos y otros, y reposando solamente en las partes adyacentes a ellos, producen una destacable y única armonía en el conjunto; y hacen difícil para el espectador el que detenga su mirada en alguno en concreto por largo tiempo, pues cada detalle atrae rápidamente la atención en sí mismo. De este modo, la mirada gira constantemente alrededor y los espectadores son incapaces de seleccionar un elemento que sea más digno de admiración que otro...

Muchos fueron los medios utilizados por el emperador Justiniano y los ingenieros Anthemios e Isidoro para dar a la iglesia, que parece suspendida en el aire, estabilidad. Muchos de estos medios escapan

a mi comprensión y me resulta difícil expresarlo en palabras; sólo describiré un medio, para demostrar la fuerza del conjunto de la obra.

La Basílica de Santa Sofía del siglo VI, como se ha señalado, constituye el comienzo de una nueva forma de concebir el espacio de culto, un templo *quasi* literario que da forma física al pensamiento teológico recogido en las fuentes exegéticas que se preocupan por los inicios de la Creación y el funcionamiento del mundo, cuyo principio esencial es la fuerza de lo divino de la cual emana todo, que en términos neoplatónicos constituye el *logos* (Schibille, 2014: 174). Por tanto, como bien apuntó Grabar (1967: 54), la morfología del Templo entendido como el lugar donde se puede acceder al conocimiento del logos, de Dios, hunde sus raíces espirituales directamente en lo sagrado. Lo divino queda protegido por la acción del soberano, que promueve y propicia que este acontecimiento, la construcción de la Morada, pueda llevarse a cabo. Como se señala en el Libro de Reyes, Salomón, tras un largo deambular del Tabernáculo por el desierto, es designado por Dios para construir la Morada Definitiva. La acción salomónica es una metáfora del triunfo de la fe, del mismo modo que Justiniano, tras un proceso largo de codificación de las bases espirituales del cristianismo surgido de los concilios ecuménicos, reproduce con la construcción de Santa Sofía de Constantinopla. La metáfora del *topos* salomónico resurge y se mantiene en el papel que asume el nuevo gobernante sabio, el cual conoce las formas del Templo (Ousterhout, 2010: 241). De hecho, en los textos de Pablo Silenciario se generalizó la leyenda de que las formas que adquiere el templo de Santa Sofía fueron reveladas por un Ángel del Señor al emperador Justiniano en un sueño (Mango, 1972: 96).

La representación de lo eterno se codificará como uno de los pilares fundamentales de la arquitectura religiosa en Bizancio. Es por ello que la utilización de la cúpula, una forma geométrica que no tiene principio ni fin, se integra perfectamente en la iconografía de la arquitectura como el símbolo inequívoco del firmamento y de la Jerusalén Celeste, donde se sitúa el Trono de Dios (Grabar, 1967: 59; Ousterhout, 2010: 239; Parada López de Corselas, 2013: 105-122). Según Grabar (1967: 58-60), la estructura de Santa Sofía y la posterior iglesia cruciforme con cúpula tiene como fin la representación de la totalidad del Universo, donde el plano celestial y terrenal constituyen, en su conjunto, la Ciudad de Dios. Esta cúpula, que todo lo abarca, se sitúa en el espacio inmediatamente anterior al santuario, colocado en el ábside. Como

refleja Pablo Silenciarlo, este lugar se ha reservado para la conmemoración del sacrificio (Mango, 1982: 87), entendido como camino hacia la Salvación, y que recoge la metáfora del Misterio de Dios. La gran iglesia se sitúa en el centro de la ciudad y simboliza también la doctrina teocrática que regirá al Imperio Romano de Oriente.

La estética del templo bizantino trata de reflejar, en toda su estructura, la perfección divina y constituir un camino por medio del cual el creyente puede acceder, simbólicamente, al conocimiento de lo sagrado gracias a la fe (Grabar, 1967: 61) y su participación activa en la liturgia. La liturgia es el elemento principal, pues cada parte del templo está asociada a un servicio ritual específico, tal y como se indicaba en el anterior capítulo 6 cuando se explicaban las funciones que adquieren los pastoforios.

Otro de los temas fundamentales, como se señalaba al inicio del epígrafe, que se deben tener en cuenta en el análisis de Santa Sofía y el arranque del modelo bizantino de iglesia es la comparación que la literatura realiza entre este edificio y el Tabernáculo judío, cuyos precedentes también se encuentran en la tradición literaria exegética que se refiere al Santo Sepulcro. Este hecho es importante porque cuando se trata del análisis de la arquitectura islámica se puede observar una disposición muy similar de los elementos arquitectónicos, con una lectura iconográfica paralela, pero donde a la hora de analizar, por ejemplo, el *mihrab*, la historiografía deriva hacia tradiciones exclusivamente pertenecientes a la historia sagrada musulmana. Sobre ello se profundizará en el siguiente capítulo 8.

El Himno Siríaco de la Catedral de Edesa, así como en los textos de Pseudo Dionisio y Gregorio de Nisa (McVey, 1983: 110-111), la mirada hacia el Tabernáculo como metáfora de la revelación es esencial para explicar la nueva disposición del templo microcósmico a partir del siglo VI. Como se ha indicado, las bases espirituales de la nueva arquitectura se abrazan a la idea de que la armonía del templo emana directamente de la revelación divina. Este hecho se vincula íntimamente con la revelación de Dios a Moisés en el Sinaí y a la construcción, siguiendo las instrucciones de Yahvé, del Tabernáculo, que acoge el *sancta sanctorum*, es decir, la presencia misma de Dios (Roitman, 2016: 40): «Me harás un santuario para que Yo habite entre ellos» (Éx. 25, 8-9). La nueva Sede de la Sabiduría, la nueva iglesia de Santa Sofía de Constantinopla, aspira a ser considerada una creación divina que conmemora el triunfo definitivo de la fe cristiana y

donde se puede experimentar, por medio de su visualización y de los rituales celebrados en su interior, dicha revelación de lo sagrado que allí habita (Schibille, 2014: 39).

Por último, y en referencia al título del epígrafe, la Basílica de Santa Sofía de Constantinopla y la arquitectura derivada de ella puede leerse en términos neoplatónicos, lo cual, se insiste, es inseparable de la literatura exegética concebida en el mismo periodo del siglo VI. Sobre este asunto se profundizará con más detenimiento en el capítulo 10 dedicado a la experiencia estética en la macsura de al-Hakam II, ya que este espacio dentro de la Mezquita de Córdoba también se configura como un lugar de experimentación emocional que puede vincularse a dichos términos neoplatónicos fundamentales para el pensamiento tanto cristiano y judío como islámico (González Ferrín, 2013: 17).

La consideración de Santa Sofía como arquitectura neoplatónica está estrechamente ligada al sentido que adquiere la luz y la importancia de la misma para la generación de ciertos efectos visuales que ayudan a la conexión espiritual con lo trascendente (Schibille, 2014: 40). En este caso la estructura de la cúpula, en cuya base se sitúa el cuerpo de ventanas, genera un juego claroscuro de luces y sombras (Cortés Arrese, 1999: 42) que permite la identificación con la iconografía de la sabiduría platónica: las naves laterales, destinadas a los fieles, quedan totalmente en penumbra, y pueden asociarse a la caverna (Schibille, 2014: 40). Desde ellas se puede visualizar el centro del santuario que se ilumina con una potencia asombrosa, lugar destinado a la revelación de lo sagrado, a la presencia del *logos* o metáfora de la sabiduría y del conocimiento (Schibille, 2014: 40):

The images of light evoke specific associations to arouse the notion of a transcendent reality that is reminiscent of the Platonic and Neoplatonic concepts of light and illumination as the source of epistemology. This is why only an exceptionally bright and luminous ‘sanctuary of wisdom’ (τῆς Σοφίας τὸ ἁγίασμα) satisfies the requirements for a worthy dwelling place of the divine as ‘it is not right for the King to enter a rude cave’ (oikos 2). With this reference to the Platonic cave, the kontakion disposes once and for all with the wisdom of ancient philosophy (the wisdom of words).¹⁴⁷ The final goal of the enlightenment offered through the agency of Hagia Sophia is ‘the wisdom of faith’ (oikos 12) that had been fulfilled in the incarnate Christ. Hagia Sophia is explicitly not a Platonic cave of cognition; instead, it is a sanctuary of wisdom.

Parece existir acuerdo en las investigaciones en que el espacio central de la basílica situado bajo la cúpula estaba reservado para el emperador, su corte y los oficiantes (Krautheimer, 2005: 254; Yerasimos, 2010: 48). El resto de los asistentes quedaban relegados a las naves laterales. La consecuencia principal de esta separación es que el gobernante y sus acompañantes son los únicos destinados a tener una visión unitaria del espacio central y del ritual que se practicaba en dicho lugar (Krautheimer, 2005: 254), mientras que la audiencia percibía de forma parcial tanto el conjunto de la basílica como de las prácticas que se realizaban en el centro de la nave.

Para el presente estudio la consideración simbólica que adquiere la cúpula en la Basílica de Santa Sofía de Constantinopla y las comparaciones que ofrece la literatura de la época para confirmar esta nueva forma de entender el templo constituyen un punto clave. La vinculación entre el espacio central cubierto con cúpula y la presencia del emperador delante del *sancta sanctorum*, es decir, de la Morada Divina y del lugar testigo del misterio de la fe va a jugar un papel primordial en la arquitectura religiosa islámica, ya que esta misma función parece transferirse a los espacios previos al *mihrab*. El lenguaje plástico y simbólico presente en Santa Sofía evoluciona hacia una privatización mayor de los lugares sagrados dentro del espacio de culto, donde cada estancia cumple con un papel específico al servicio del acto litúrgico. El carácter misterioso que adquiere el espacio bajo la cúpula, así como en el presbiterio en los espacios de culto cristiano en el Mediterráneo a partir de este momento parece tener su reflejo en los lugares de culto islámico y concretamente en la configuración de la macsura de al-Hakam II, cumpliendo una función similar. En este punto se ahondará en el capítulo 10; no obstante, cabe colegir que la posición que ocupa la cúpula que antecede al *mihrab*, bajo la cual el califa presidía la *jutba* (Calvo Capilla, 2008: 98) toma un espacio similar al que se recoge en Santa Sofía y en los templos de culto derivados de la iconografía de su arquitectura, como se observará a continuación.

7.3.3. El modelo espiritual de Santa Sofía en la arquitectura mediterránea post-justiniana.

En la capital imperial, Constantinopla, fueron varias las grandes iglesias que se proyectaron bajo el patrocinio imperial y que imitaban en sus líneas arquitectónicas la estructura cupulada de Santa Sofía. Una de las más interesantes fue la Iglesia de los Santos Apóstoles (Mango 1986: 56), la cual no se conserva, pero ha dejado un buen número de descripciones, la más famosa la de Procopio de Cesarea en *De Aedificiis* (Mango, 1986: 102-103), que permiten acercarse a su posible estructura original. Algunas miniaturas han dejado constancia del plan centralizado de Santos Apóstoles y de su perímetro cruciforme cubierto por cúpulas.

Sin embargo, el foco de atención se coloca sobre otro interesante edificio que se encuentra situado al sur de la basílica de Santa Sofía de Constantinopla. La estructura que se conserva de la Iglesia de Santa Irene en la actualidad pertenece, en su mayor parte, a la reconstrucción del año 740, ya que el edificio construido en época de Justiniano fue destruido por un terremoto. Según el texto de Procopio de Cesarea, la Iglesia de Santa Irene existía antes de la llegada de Justiniano al poder y fue reconstruida por éste cuando accedió al poder. La edificación previa, del siglo IV, había sufrido daños en la revuelta de la Niká, tal y como señala el autor (Bronson, 1940: vol. VII). Por tanto, la basílica justiniana podría situarse hacia el año 540 (Yerasimos, 2010: 56). De la basílica de Santa Irene del siglo VI se conservan pocos restos materiales que aporten luz sobre cómo pudo ser su estructura. Krautheimer (Krautheimer, 2005: 292) apunta a que debió poseer una morfología similar a Santa Sofía y a la que muestra la pequeña iglesia de Santos Sergio y Baco y que muy posiblemente estuvo cubierta con cúpula.

El edificio actual del siglo VIII no resulta menos interesante ya que puede servir como fuente sobre la que establecer qué pudo ocurrir arquitectónicamente entre el fin de la era justiniana y la consolidación del modelo de la iglesia cruciforme con cúpula. La historiografía tradicional ha señalado que durante los siglos VII y VIII se produjo una etapa de inestabilidad política y territorial (Sarris, 2011: 177; Brown, 1989: 183) y que la actividad constructiva en Constantinopla fue muy poco productiva. Se redujo a la reforma de algunos edificios tales como Santa Irene y la Iglesia de los Santos Apóstoles. Se ha vinculado también a los problemas teológicos sobre la representación de la imagen que desembocaron en la conocida como crisis iconoclasta. En estos aspectos se incidirá en profundidad en el siguiente epígrafe.

La planta de Santa Irene (fig. 114) se corresponde con un aula basilical rectangular rematada en un ábside semicircular al interior y poligonal al exterior. La nave principal, más ancha que las laterales, queda dividida en dos tramos. A los pies se sitúa el nártex. La planta toma un modelo habitual de la arquitectura cristiana de la Antigüedad Tardía para componer un espacio destinado al culto cristiano.

Más complejo y rico resulta el alzado de la basílica de Santa Irene al incorporar dos cúpulas (fig 115) en cada uno de los tramos en los que se divide la nave principal (Krautheimer, 2005: 334). El primero de ellos está cubierto por una cúpula elíptica; el segundo presenta delante del tramo presbiterial una cúpula circular del mismo modo que en las arquitecturas analizadas anteriormente. Las naves laterales se comunican con la nave central por medio de columnas que sostienen arcos de medio punto peraltados, siguiendo un esquema similar al de las basílicas de la Antigüedad Tardía. Ambas naves laterales quedan cubiertas por bóvedas de arista. Sobre la arquería de medio punto se desarrollan unas grandes bóvedas de cañón a modo de arco formero que sirven para sostener las estructuras de las cúpulas. En Santa Irene se plantea la unión de dos espacios de planta cuadrada cubiertos con cúpulas unidos entre sí.

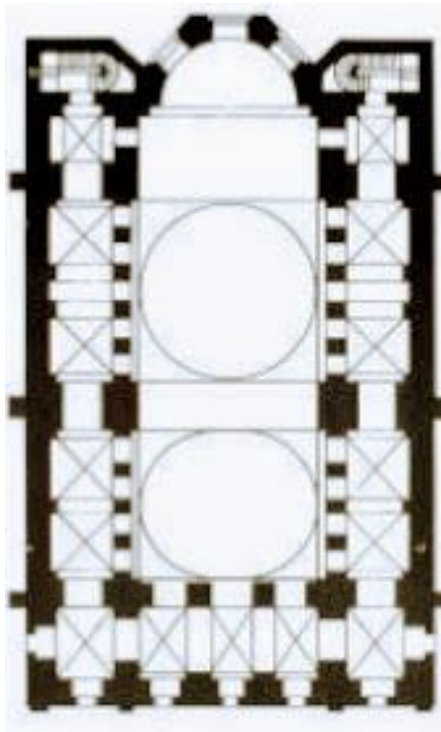


Fig. 114. Planta de la basílica de Santa Irene tras la reforma del siglo VIII, Estambul.



Fig. 115. Vista de las dos cúpulas de la basílica de Santa Irene.

La basílica de Santa Irene del siglo VIII representa arquitectónicamente un paso más desde la arquitectura de Santa Sofía de Constantinopla hacia la centralización total del espacio de culto bajo la cúpula. Esta tipología completamente centralizada será la que caracterice al modelo de templo bizantino a partir del siglo IX (Bango Torviso, Borrás Gualis, 1996, 44-46). El tipo centralizado marcará el desarrollo de la liturgia ortodoxa bizantina que se concentra en el espacio bajo la cúpula y en el tramo presbiterial. De este modo, el aula basilical alargada caerá en desuso en las construcciones religiosas del cristianismo bizantino a mediados del siglo IX. Como se ha mencionado con anterioridad en diversas ocasiones, en Occidente la estructura del templo basilical permanecerá y se impondrá en las formas de concebir el espacio de culto durante la Edad Media. Sin embargo, en todos ellos hay un elemento que se mantiene: el espacio cupulado delante del *sancta sanctorum* también en los espacios de culto islámico.

Como menciona Schibille (Schibille, 2014: 3; 84), son muy numerosos los edificios que se construyeron en el siglo VI y que buscaban intencionadamente representar los principios espirituales que se reflejaron en la Basílica de Santa Sofía. Algunos de los que cita la autora son San Polieucto o Santa Catalina en el Monte Sinaí, así como San Vital de Rávena. En estas ocasiones, la atención se localiza sobre este último y dos edificios que resultan muy interesantes porque conforman una tríada arquitectónica que tiene como fin la conmemoración de un hecho importante, siendo los dos primeros asociados al contexto cristiano, y el último al islámico. Los tres edificios presentan una planta idéntica en dimensiones y formas, además de estar cubiertos con una cúpula. Dos de ellos albergan en su interior un mismo elemento testigo del hecho correspondiente, la roca, mientras que San Vital de Rávena parece conmemorar el regreso de la antigua capital imperial como enclave importante para el Imperio Romano de Oriente.

Las construcciones de la época del gobierno de Justiniano no se redujeron a la ciudad de Constantinopla. Como se ha apuntado, uno de los ejemplos de arquitectura propagandística más significativos de este periodo es San Vital de Rávena, un edificio que en sus inicios sirvió para albergar las reliquias del mártir al que se dedica el edificio, pero cuyos orígenes arquitectónicos todavía no están claros cronológicamente (Schibille, 2014: 90). De modo que su planta centralizada rematada por una cúpula pertenece a la antigua tipología de arquitectura conmemorativa o martirial (fig. 116). No obstante, tras la toma de Rávena a los reyes ostrogodos

en el año 540 el emperador hizo del antiguo templo un edificio que sirvió para mostrar el poder imperial sobre las provincias anexionadas y remarcar la *Renovatio Imperii*. Rávena recuperó su estatus de ciudad estratégica, por lo que la influencia de la capital es muy importante en las nuevas construcciones (Krautheimer, 2005: 272) y consolida el poder del Exarcado de Rávena.

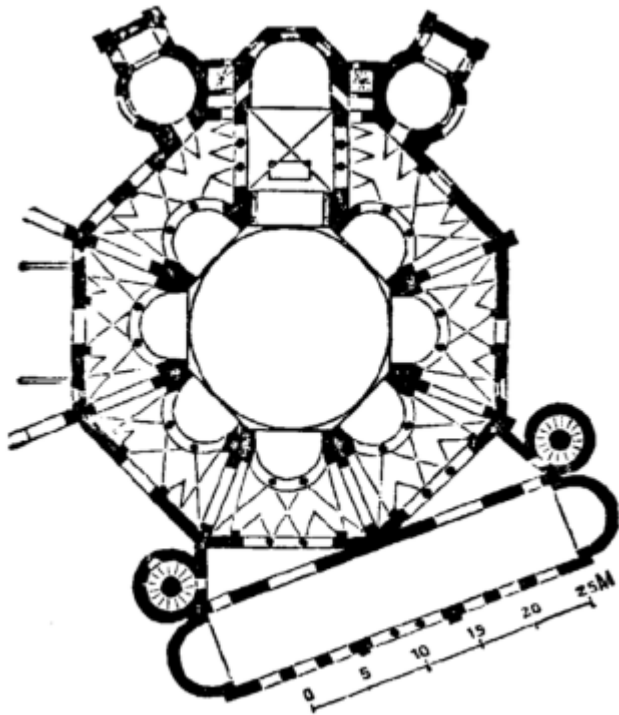


Fig. 116. Planta de la Iglesia de San Vital de Rávena, Rávena, siglo VI.

La planta del edificio es interesante en primer lugar porque mantiene el tipo centralizado conmemorativo, conformando un octógono, del mismo modo que ocurre en los edificios que se analizarán a continuación y en el propio *mihrab* de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. Esta preferencia por la planta centralizada octogonal, muy común en los baptisterios tardoantiguos, ha sido puesta en relación con la reforma en 526 del Octógono Dorado de la Gran Iglesia de Antioquía, también patrocinado por Justiniano (Schibille, 2014: 84). También se debe recordar que la basílica constantiniana de la Natividad poseía una rotonda octogonal que cubría el espacio donde tuvo lugar el nacimiento de Cristo.

San Vital de Rávena, reformada en el 527, se compone de una planta octogonal interrumpida en su lado sureste por el tramo presbiterial alargado, a modo de pequeña aula basilical, que queda rematado por un ábside poligonal. En el lado septentrional se abre un acceso por medio de un pórtico alargado que actúa como nártex. El espacio central queda rodeado por siete exedras semicirculares que se abren a un deambulatorio anular hacia el interior del muro perimetral.

El alzado de San Vital de Rávena presenta ciertas complejidades formales que permiten vincularlo con elementos constructivos que aparecen en las basílicas constantinopolitanas, como

Santa Sofía o, por ejemplo, la pequeña iglesia de Santos Sergio y Baco (figs. 117-118). El perímetro se levanta mediante un muro de ladrillo que da paso al deambulatorio (Russo, 2005: 118). Este espacio anular se separa del central mediante un sistema de pilares sobre los que se disponen exedras semicirculares (Krautheimer, 2005: 273) divididas en dos cuerpos: uno inferior con dos columnas que sostienen arcos de medio punto. Sobre éste una tribuna que repite el esquema de dos columnas como apoyo de dos arcos de medio punto sobre los que se desarrolla un pequeño ábside en forma de cuarto de esfera. Este esquema se repite en todos los huecos entre los pilares. Sobre la tribuna se dispone un tambor octogonal salpicado de ventanas que permiten la iluminación interior y que sostiene la cúpula que cubre el espacio central.



Fig. 117. Interior de la antigua Iglesia de Santos Sergio y Baco, ahora mezquita, Estambul.



Fig. 118. Alzado interior de la Iglesia de San Vital de Rávena.

El presbiterio que antecede al ábside se divide en dos tramos: el tramo presbiterial, muy profundo, y el ábside propiamente dicho. Sobre el tramo presbiterial se levanta al inicio un gran arco fajón de medio punto que llama la atención por su esbeltez y su altura, más pronunciada que su anchura. El espacio que queda entre el arco de acceso y el que señala el ábside, al fondo, queda cubierto por una bóveda vaída que marca una centralización del espacio inmediatamente anterior al lugar sagrado. De tal modo que en San Vital de Rávena parece plantearse una doble

centralización: la del edificio octogonal cubierto con cúpula y la del tramo presbiterial. La primera cúpula estaría aludiendo a la antigua sepultura del mártir; la segunda probablemente señala el lugar del presbiterio donde se desarrolla el programa iconográfico que vincula el poder del emperador y de la emperatriz (Rizzardi, 2005: 245), representados en mosaico a la entrada del *sancta sanctorum*, con la divinidad y el triunfo de la fe en la ciudad recuperada a los ostrogodos (fig. 119). De tal modo que se sacraliza la tumba del santo San Vital y por otro se resalta el poder imperial como protector de este tipo de edificios cristianos.

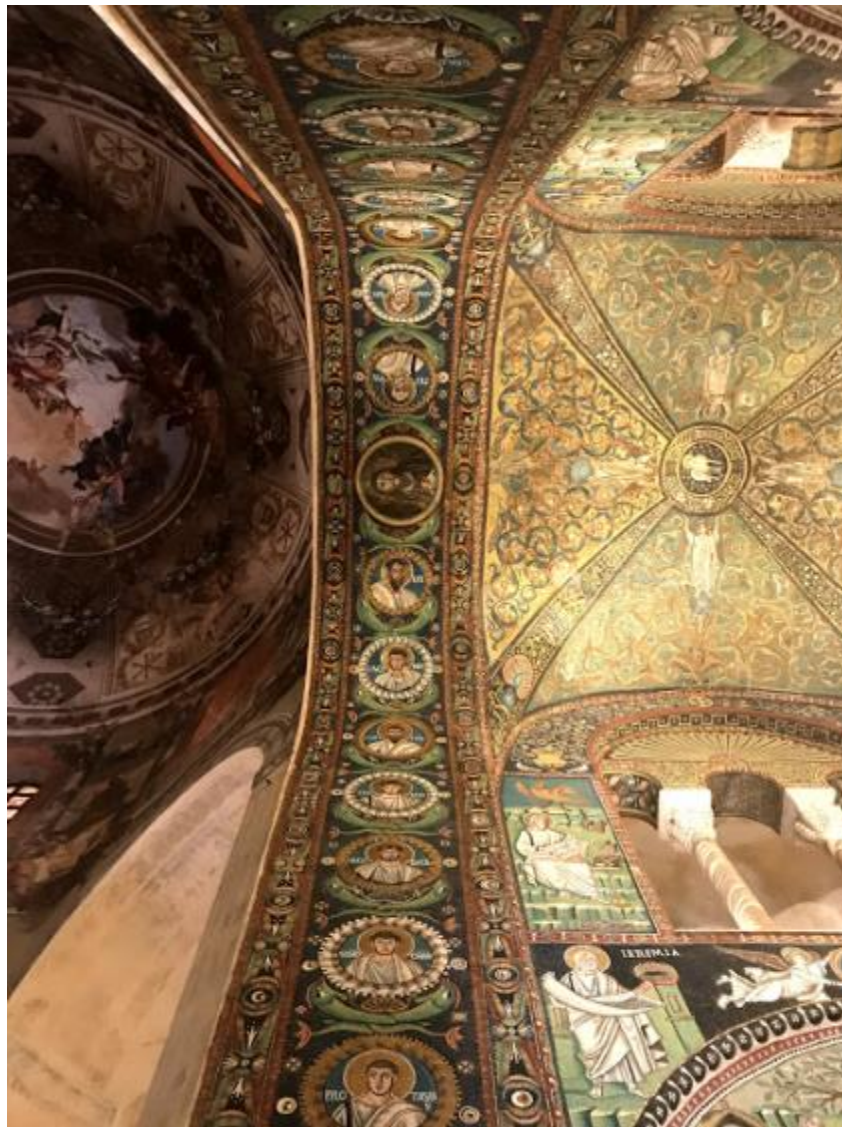


Fig. 119. Vista de las dos cúpulas de la Iglesia de San Vital de Rávena.

Sobre la decoración musivaria se incidirá de San Vital de Rávena en el capítulo 9, ya que presenta muchos motivos ornamentales e iconográficos vinculados a las bases espirituales de la nueva forma de comprender el templo y que se reflejan, de nuevo, en la macsura de al-Hakam II.

La planta octogonal utilizada en San Vital de Rávena, y que se insiste, se utilizará posteriormente en el *mihrab* de al-Hakam II, se utiliza también en dos edificios conmemorativos de los siglos VI y principios del siglo VII: la Iglesia del Kathisma y la Cúpula de la Roca, ambos situados en las inmediaciones de Jerusalén y en el corazón de la ciudad, respectivamente.

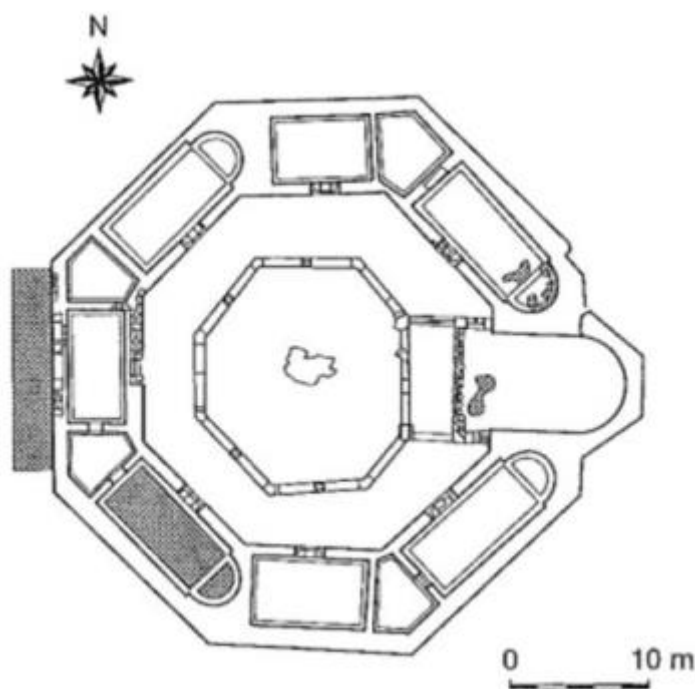


Fig. 120. Planta de la Iglesia del Kathisma, Jerusalén, siglo VI.

La Iglesia del Kathisma se constituye como uno de los ejemplos más elocuentes donde parecen haberse consolidado los aspectos arquitectónicos y simbólicos que se han tratado en las páginas anteriores. Este edificio, del cual solamente se conserva su planta (fig. 120), podría formar parte del itinerario de los Santos Lugares construidos que se había iniciado en el siglo IV, ya que se encuentra situada en la ruta entre Jerusalén y Belén. La Iglesia del Kathisma conmemora un episodio legendario relacionado con la roca

testigo de la presencia divina en este lugar, en este caso de la parada de la Virgen María en su camino a dar a luz a Belén (Halbwachs, 2014: 104-106; Mazar, 2005).

La planta de la Iglesia del Kathisma presenta, como la citada rotunda inicial de la Basílica de la Natividad y como posteriormente tendrá el *mihrab* de la macsura de al-Hakam II, una planta octogonal que rodea a una roca situada en el centro conocida como «del asiento de María» (Avner, 2010: 31). A modo de anillos concéntricos, el espacio del centro queda circundado por

un deambulatorio, en una forma también similar a la de los mausoleos imperiales como el ya descrito de Santa Constanza. No han quedado apenas restos de su alzado, pero todo apunta a que el conjunto pudo haber estado coronado por una cúpula.

Por otra parte, el templo de la Cúpula de la Roca se codifica como un espacio con similitudes muy interesantes con los edificios anteriormente analizados. La tradición historiográfica vincula sus orígenes a la labor constructiva del califa al-Walid (m. 715), aunque otras fuentes hacen alusión a la etapa de gobierno de su padre Abd al-Malik, muerto en 705 (Grabar, 1973: 31-32). En algunas fuentes como, en la *Crónica de Jacobo de Edesa*, de finales del siglo VII, se hace referencia a estos dos gobernantes como primer rey de los árabes y segundo rey de los árabes (Shoemaker, 2012: 37), pero llama la atención que en estas crónicas tempranas escritas en griego no se mencionan datos vinculables a una tradición musulmana o diferente a las existentes. El arco temporal en el que se sitúan los inicios de este edificio se establece entre finales del siglo VII y principios del siglo VIII (Grabar, 1990: 63). Como se ha mencionado con anterioridad, el patriarca Sofronio de Jerusalén hacia el 630 expone que en la antigua explanada del Templo de Jerusalén se están realizando labores de construcción, pero no especifica que se corresponda con la necesidad de implantar un edificio destinado a un nuevo tipo de culto (Flusin, 1992: 25). Otra mención al patriarca Sofronio aparece, según Creswell (1979: 24) en una leyenda que conecta el espacio de la Cúpula de la Roca con el califa ortodoxo Omar (m. 644) que cuenta que éste paseó junto al patriarca Sofronio sobre las ruinas del Templo de Jerusalén. Sin embargo, Creswell apunta a que historiadores árabes tan importantes como al-Baladhuri o al-Tabari, del siglo IX, no hacen referencia a este edificio y que, además, las fuentes mantienen un silencio entre la visita de Omar y la decisión de construir el edificio por parte de Abd al-Malik (Creswell, 1979: 24).

La Cúpula de la Roca ha sido explicada, comúnmente, como consecuencia del recuerdo del Viaje a los Cielos del Profeta Mahoma, para conmemorar dicho episodio porque en su interior se conserva la roca que testifica este hecho. Esta leyenda se basa en la sura 17 del Corán, cuando se establece que Mahoma realizó un viaje desde la *masjid al-Haram*, identificada por la exégesis musulmana con La Meca, hacia la *masjid al-Aqsa*, que se asocia a Jerusalén (Grabar, 1959: 36). Así pues, como templo conmemorativo, su planta y su alzado participan de la misma

tradición y marco arquitectónico que los edificios anteriores que se construyeron bajo los parámetros de esta tipología martirial.

La Cúpula de la Roca presenta una planta centralizada compuesta por tres anillos concéntricos que codifican un espacio octogonal en los dos primeros tramos y uno circular en el espacio central (fig. 121), del mismo modo que sucedía en las rotondas de la Natividad, del Kathisma o por ejemplo en San Vital de Rávena.

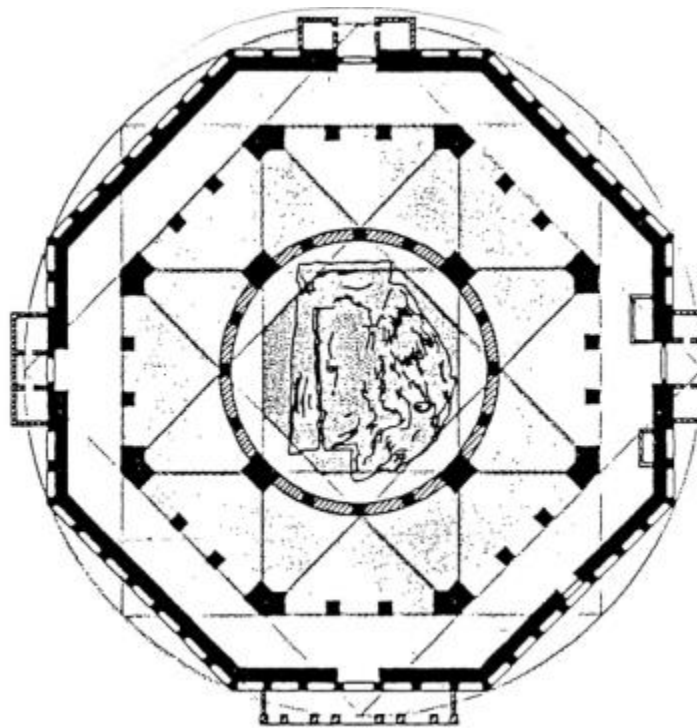


Fig. 121. Planta de la Cúpula de la Roca, Jerusalén, siglo VII.

En cuanto al alzado, el muro perimetral exterior octogonal rodea el primer deambulatorio que queda cubierto por una techumbre plana. Entre este primer anillo y el segundo la transición se realiza mediante columnas compuestas por basa, fuste y capitel que sostienen un arquitrabe sobre el que apoyan arcos de medio punto. El mismo esquema se repite en el segundo anillo que se abre al espacio central donde se sitúa la roca testigo del ascenso a los cielos del Profeta, según se recoge en el texto coránico (Grabar, 1973: 50). Sobre la roca se dispone la gran cúpula de media esfera (figs. 122-123), construida de fábrica (Creswell, 1979: 25 y ss).

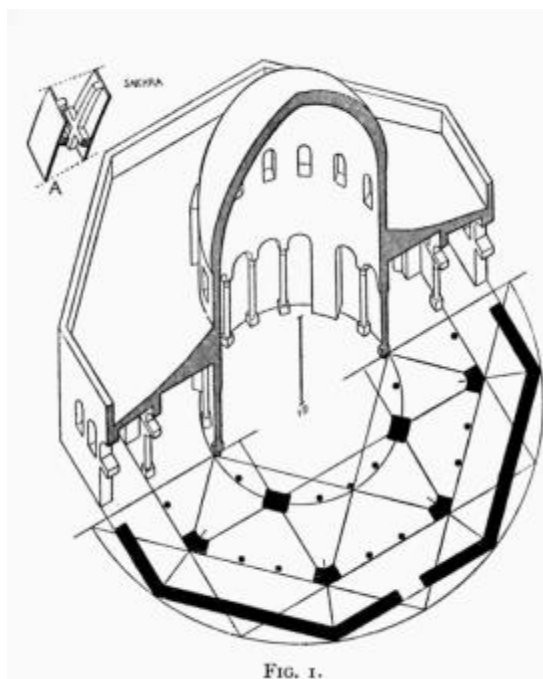


Fig. 122. Alzado de la Cúpula de la Roca, Jerusalén.

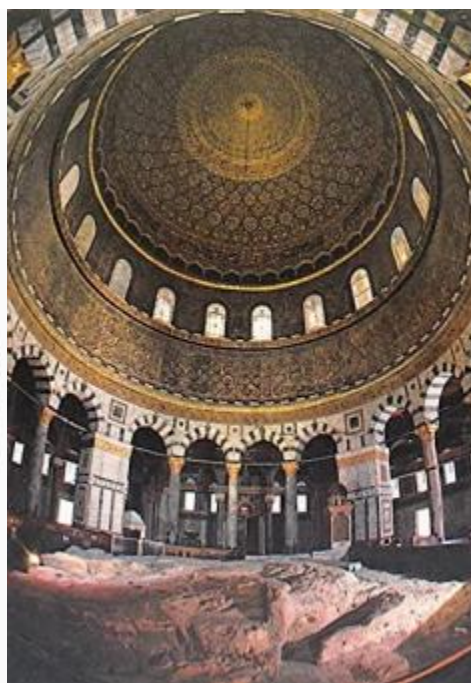


Fig. 123. Interior de la Cúpula de la Roca.

La decoración del presente edificio también resulta significativa por los paralelos que pueden encontrarse con otros edificios cuyos motivos ornamentales pertenecen al amplio contexto de la Antigüedad Tardía. Sobre este aspecto se profundizará en el capítulo 9 dedicado a la decoración musivaria.

A partir de este momento, la cuestión que se plantea es qué ocurre con la codificación del templo bizantino desde el reinado de Justiniano hasta la consolidación de la iglesia cruciforme con cúpula, no solamente arquitectónicamente, sino a nivel simbólico. Santa Sofía inicia, indudablemente, el camino hacia una nueva forma de comprender espiritualmente el templo de culto.

La historiografía del arte bizantino se presenta algo escasa en las descripciones de los edificios que se encuentran en el arco temporal entre la construcción de Santa Sofía de Constantinopla y el arranque de la iglesia cruciforme con cúpula en el siglo IX, conocida también como *nea ecclesia* (Bango Torviso, Borrás Gualis, 1996: 44). También son escasos los restos arqueológicos que se han conservado. No obstante, los que se han podido analizar dejan

muestra de una tendencia a la centralización del espacio en torno a la cúpula que antecede al santuario y a una complejización del mismo con la adición de los pastoforios a ambos lados del *sancta sanctorum*, tal y como se ha explicado en el capítulo anterior. En Constantinopla, tanto Krautheimer (2005: 329-330) como Mango (1989: 171) advierten de una baja actividad constructiva en cuanto a edificios de culto monumentales se refiere tras la muerte del emperador Justiniano. Este hecho se ha justificado por dos motivos principales: la inestabilidad en la frontera con Persia y en las costas del Egeo, así como la epidemia de peste negra que asoló a la ciudad hacia el 542 (Mango, 1989: 171).

En cambio, si la mirada se traslada fuera de la capital, en las provincias del imperio y su área de influencia, se aprecian cambios muy significativos en la estructura interior de las basílicas cristianas. Estos cambios en el espacio interior del templo, como ya advertía Cortés (Cortés Arrese, 1999: 40-41) a propósito de la distribución interior de Santa Sofía, son trascendentales para la generación íntegra de ciertas respuestas emocionales en los espectadores vinculadas a los rituales que conforman las liturgias bizantinas, las hispanovisigodas o las islámicas, en lo cual se profundizará en el capítulo 10. La cúpula, como elemento catalizador, es una de las protagonistas de este nuevo modo de atender a los mensajes religiosos emitidos por el propio templo y que están al servicio del ritual. Isidoro de Sevilla llegó a plantear en sus *Etimologías* que la belleza de la arquitectura reside en el modo en que ésta queda subordinada a las necesidades de la liturgia (Yarza Luaces, 1981: 16).

Por otra parte, es interesante contemplar otras hipótesis que explican la distribución interior de los edificios. El espacio litúrgico se compartimenta en secciones más pequeñas en esta época debido a la necesidad de sustentar las cúpulas y las bóvedas realizadas con materiales pesados (Pedrero González, 2014: 80). Así pues, la concepción del espacio se debería fundamentalmente a un problema constructivo que había que solventar y, en menor medida, a unas necesidades litúrgicas. No obstante, es muy posible que todos los factores señalados sean influyentes y se deriven unos de otros, tal vez siendo la forma que adquieren las basílicas a partir del siglo VII la consecuencia de la interacción de múltiples casuísticas, de carácter litúrgico y técnico.

En esta ocasión la cuestión principal es determinar cuál es la función de la cúpula en la definición de la nueva iconografía de la arquitectura y cómo ayuda al desarrollo del Misterio Eucarístico a partir del siglo VII y a lo largo de los siglos VIII y IX, sobre todo atendiendo a los ejemplos conservados en espacios fuera de la capital imperial. Lo primero que se debe recordar, de nuevo, es que la misma construcción del templo adquiere un carácter simbólico y trascendental que tiende hacia la representación de lo sagrado por medio de su abstracción. Esta sensación de carácter trascendente y de unión con lo divino se consigue a través de fenómenos físicos con los que los diseñadores del templo juegan en el propio espacio, sobre todo por medio de la luz que ilumina la cúpula, y que en la *ekphrasis* y comparaciones que ofrece la literatura hímica, muy visual, se reitera de forma constante (Cox Miller, 2009: 10). Se debe reiterar que en el himno siríaco de Edesa se expresa que la cúpula representa al cielo y los cuatro arcos que la sostienen son los cuatro puntos de la Tierra (McVey, 1983: 95). Esta idea de la cúpula como bóveda celeste, según Carrillo (Carrillo Calderero, 2003, 9), estaba presente en la Antigüedad, y también como representación de lo eterno (Eliade, 1999: 462). Así pues, el templo cupulado, como se ha indicado, simboliza la unión entre lo terrenal y lo divino, espacio que acoge la exaltación de los misterios de Dios, como se explicita en el himno de Edesa: «*Exalted are the mysteries of this temple in which heaven and earth Symbolize the most exalted Trinity and our Savior's Dispensation*» (McVey, 1983: 95).

En el capítulo 6 se apuntaba a que las salas laterales que proliferan a los lados del ábside generaban un espacio privado donde se desarrollaban rituales específicos de preparación de las especies eucarísticas. Posteriormente, y tras celebrar la conmemoración del sacrificio de Dios tras el iconostasio, los oficiantes trasladaban las especies en procesión desde el tramo presbiterial hacia el centro del edificio (Arnau Amo, 2014: 131) donde se sitúa la cúpula y bajo la cual se producía «el encuentro entre las dos mitades de Dios» (Cortés Arrese, 1999: 46), ante la mirada del emperador y del patriarca (Cortés Arrese, 1999: 46). Se debe recordar que tanto el tramo presbiterial como el espacio central del coro se encontraban delimitados por cancelas y cortinas y únicamente podría observarse la cúpula, de forma parcial, desde las naves del aula. Justo debajo de la cúpula se mostraba el símbolo de la unión entre lo celestial y lo terrenal, entre el cielo (la cúpula) y el misterio de la Encarnación en la tierra (Cortés Arrese, 1999: 46).

La metáfora religiosa quedaba reflejada en la composición íntegra del edificio. Como señala el himno de Edesa, la cúpula representa el Cielo, los mosaicos dorados el firmamento, las tres ventanas del santuario permiten visualizar el misterio de la Trinidad y la columna situada bajo el ambón simbolizaba el Gólgota (McVey, 1983: 95). Por tanto, a partir del siglo VII, se generaliza la construcción del templo cubierto por una cúpula donde la representación figurativa de lo sagrado queda relegada a un segundo plano. La presencia de la divinidad se refuerza por medio de los efectos visuales producidos por la morfología del edificio, el uso de la luz y la propia decoración, que cada vez se transforma en elemento más abstractos: vegetación, fondos dorados atemporales, atributos simbólicos como las cruces gemadas, etc. La cúpula, como se ha indicado, solía estar decorada con mosaicos dorados que reflejaban la luz como rayos y en su centro se mostraba con frecuencia el símbolo de la cruz. Es decir, el símbolo del martirio y que representa el inicio del ciclo salvífico que permite la comunión eterna con Dios (Grabar, 1998: 72-73). Indicaba el Patriarca Germanus I de Constantinopla (m. 732) en su *Historia Mystagoga* (Mango, 1972: 142) que el Misterio Eucarístico recuerda el sufrimiento, martirio, muerte y posterior milagro de la resurrección de Cristo, de modo que la idea de la Salvación adquiere de nuevo gran protagonismo por medio del ritual acompañado de una estructura arquitectónica precisa. Además, la cúpula en su consideración de bóveda celeste, también asumirá las connotaciones de Paraíso Celestial y se vincula simbólicamente con la Jerusalén Celeste que los fieles aspiran a alcanzar (von Batlhassar, 2003: 282).

En definitiva, el templo cristiano a partir del siglo VII parece adscribirse a un lenguaje conceptual muy concreto en las provincias del Imperio Romano de Oriente, una conceptualización total del mito cosmogónico (Eliade, 1999: 27). Por medio de la conexión entre todas las partes del templo, como si fuera un cuerpo, se genera una estructura que articula simbólicamente el mundo terrenal con el ámbito celestial (Cortés Arrese, 1999: 46). En dicha ordenación del mundo, lo simbólico, lo abstracto, la presencia invisible de Dios adquiere protagonismo y es la propia arquitectura la que transmite un mensaje comprendido y asumido por la comunidad de fieles: Dios habita entre en el Templo y su Gloria puede observarse por medio de la luz. O tal vez sería más indicado utilizar el verbo experimentar la santidad por medio de atributos más etéreos (Cox Miller, 2009: 168). Si efectivamente se está produciendo este cambio con intensidad, iniciado en Santa Sofía, es interesante plantear que lo importante

artísticamente a partir del siglo VI es la plasmación de la invisibilidad de la divinidad, entendida como Gloria de la misma, por medio de la captación sensible de su presencia en el mundo material y en el contexto del templo, construido por orden del emperador (Cox Miller, 2009: 168). Es posible que esta tendencia hacia la abstracción, en términos neoplatónicos, pueda explicar la ausencia de imágenes figurativas de la divinidad en las basílicas cristianas de los siglos VII y VIII y la sustitución de las mismas por aquellos atributos simbólicos que recuerdan el martirio de Cristo y el camino hacia la salvación eterna. En definitiva, la reunión comunitaria de los fieles se concibe en un espacio mucho más metafísico muy cercano a la concepción del mundo en el neoplatonismo alejandrino (González Ferrín, 2013: 17).

Por lo tanto, edificios ya analizados como Santa Sofía de Tesalónica (ver fig. 90) o la Iglesia de la Koimesis de Nicea (ver fig. 91), pero también San Nicolás de Myra (fig. 124) o San Clemente de Ankara (fig. 125) son construcciones muy significativas porque se establecen como espacios de transición pero que no se encuentran en la capital, sino en las regiones periféricas: mantienen la planta basilical que tiende a la centralización gracias a la cúpula a imitación de la gran basílica de Santa Sofía de Constantinopla. Sin embargo, su planta y su alzado muestran la adición de las salas laterales flanqueando el ábside y una complejización del presbiterio antecedido por la cúpula que parece estar muy vinculado a los cambios teológicos expuestos en el presente epígrafe, cambios que no parecen surgir bajo el control de la capital sino en el seno de la actividad de las provincias.

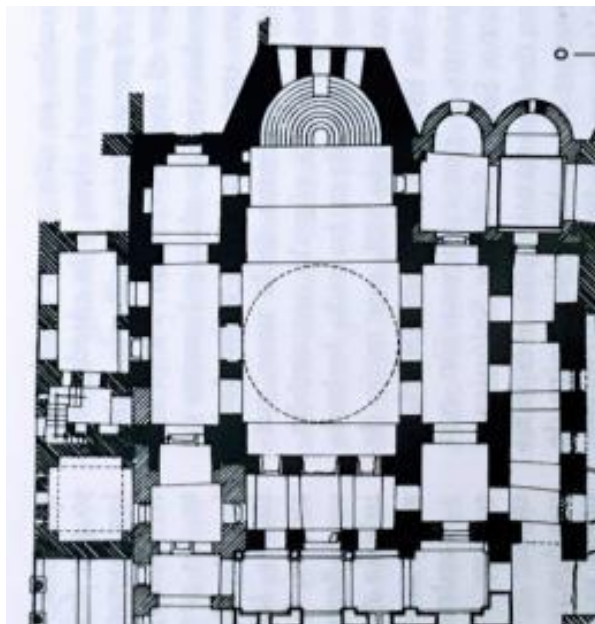


Fig. 124. Planta de la Iglesia de San Nicolás de Myra, Turquía.

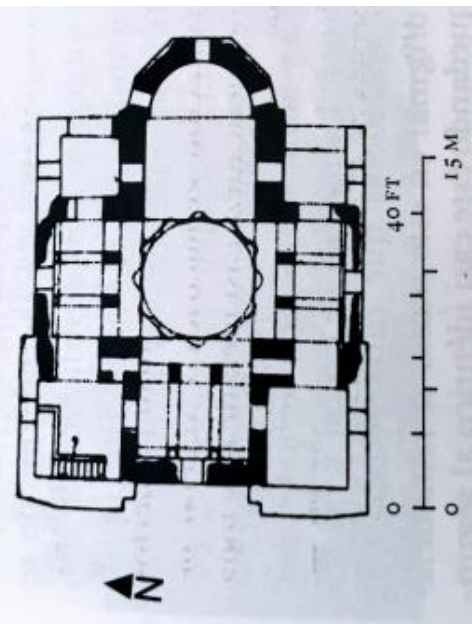


Fig. 125. Planta de la Iglesia de San Clemente de Ankara, Turquía.

En definitiva, la época de Justiniano parece suponer un primer paso hacia la consolidación tanto de la arquitectura bizantina como de la llamada ortodoxia bizantina, procesos que suceden de forma paralela. Ambos hechos parecen constituir una consecuencia derivada de numerosas influencias que se inician en la capital, saltan a las provincias, se transforman y con el tiempo vuelven a cristalizar en la ciudad de Constantinopla en el siglo IX bajo la denominación de la *nea ecclesia* o iglesia cruciforme con cúpula, donde se celebra rito ortodoxo bizantino. Pero para que esto haya podido ocurrir han debido pasar tres siglos de continuas transformaciones de realidades muy complejas, así como multicausales, y la asimilación definitiva del templo como Morada Divina donde la experimentación del fiel con lo sagrado, a través de las posibilidades plásticas que ofrece la arquitectura, es posible.

Para finalizar se hace necesario mencionar que esta privatización del espacio que vincula arquitectónicamente a la divinidad con la presencia del gobernante es uno de los aspectos más destacables y a tener en cuenta en la interpretación simbólica de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba, un tema que se abordará en los siguientes capítulos. No obstante, se hace evidente que el marco cronológico y espacial todavía queda lejos de la ampliación de la

Mezquita de Córdoba en el siglo X. Es por ello que en los siguientes epígrafes que cerrarán el presente capítulo se pretende avanzar en el tiempo y trasladar el foco de atención tanto a la Península Ibérica visigoda como a la arquitectura de mezquita en el Mediterráneo para observar cómo la cúpula se consolida en los templos de culto y ocupa un lugar similar en ambos casos desde el siglo VII.

Los edificios mostrados en las páginas anteriores se han tomado como ejemplos de la progresiva consolidación de la arquitectura cupulada como un elemento catalizador de la arquitectura cristiana vinculada estrechamente al poder imperial y al lenguaje iconográfico del triunfo de la fe. Como se puede observar, la forma de la cúpula existía con anterioridad al siglo VI, pero adquiere un carácter simbólico renovado a partir de la construcción de Santa Sofía de Constantinopla, lo cual puede corroborarse por medio de las fuentes literarias. Tanto la arquitectura romana como la iconografía que la acompaña experimentan constantes reinterpretaciones que paulatinamente van a dar lugar a una sintaxis que se reconoce posteriormente en los espacios de culto tanto cristiano, como judío como islámico. La mayor parte de las formas artísticas utilizadas en estos edificios, se insiste, proceden del sustrato común del Mediterráneo romanizado. En el siguiente epígrafe se puede observar la consolidación del modelo arquitectónico y simbólico decantado de la iconografía de la arquitectura en Santa Sofía y que, de forma progresiva, se va incorporando también al lenguaje arquitectónico de la mezquita y sus necesidades litúrgicas.

7.4. El desarrollo y función de las cúpulas en la arquitectura visigoda.

Las iglesias proyectadas en el periodo comprendido entre los siglos VII y X en la Península Ibérica presentan en su arquitectura interior una articulación del espacio muy similar a la descrita en los lugares anteriormente analizados. Sin embargo, en el caso de las arquitecturas visigodas las reconstrucciones contemporáneas han dado lugar a la colocación de bóvedas vaídas, de carácter similar a la que se halla, por ejemplo, en el Mausoleo de Gala Placidia, donde cabría esperar encontrar una cúpula de media esfera, que sí aparece por ejemplo en el caso de Santa María de Melque (Toledo). Resulta interesante destacar que las bóvedas vaídas de arista ya

presentes en la arquitectura romana (Bango Torviso, 2001: 333) se crean por medio del entrecruzamiento de dos bóvedas de cañón que marcan los nervios de las mismas (Mas-Guindal Lafarga, 2011: 83). Las cúpulas de crucería califal, sin parecer tener relación con las bóvedas vaídas, presentan un remaque complejo del entrecruzamiento de sus nervios (Dodds, 1990: 53).

Las estructuras abovedadas de las basílicas visigodas que tienden a centralizar el espacio suelen estar situadas en el mismo lugar donde se hallan las cúpulas que se han analizado en los edificios anteriores, en el tramo que precede al presbiterio. Los trabajos de Utrero (Utrero Agudo, 2006; 2009) sobre las cubiertas abovedadas y cupuladas en la arquitectura peninsular altomedieval parecen demostrar que las técnicas constructivas son muy similares a las utilizadas en el Oriente Mediterráneo (Utrero Agudo, 2006: 206-208; 2009: 228). Sin embargo, en la Península Ibérica se pueden rastrear algunos edificios cupulados construidos en época bajoimperial, como los Mausoleos de Centcelles (Hauschild, 2002: 51; Chafei, 2008: 103-104) y Las Vegas de Pueblanueva (Utrero Agudo, 2006: 209-210). El Mausoleo de Centcelles se construyó a finales del siglo IV o principios del siglo V (Utrero Agudo, 2006: 209) según su lectura estratigráfica y los temas iconográficos que aparecen en los mosaicos de la cúpula (Caba Vandellós, 2016: 65). Esta construcción hispana es significativa porque presenta características muy vinculadas al impulso de la arquitectura cristiana en época constantiniana (Hauschild, 2005: 56) en la Península Ibérica, lo cual es fundamental para el posterior desarrollo de la arquitectura visigoda y la posición del abovedamiento centralizado.

Por su parte, Bango (2012: 57-59), como se adelantó en el capítulo 3, insiste en que la arquitectura visigoda forma parte esencial del arte romano, o subantiguo, y sus edificios son fundamentales para comprender la gestación de la arquitectura islámica en al-Ándalus (Bango Torviso, 2012: 62-63). En el caso concreto de la arquitectura cupulada que aparece en la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba los paralelos con la disposición de las cúpulas en la iglesia visigoda de Santa Lucía del Trampal son muy elocuentes (Ruiz Souza, 2004: 20), lo cual ha quedado expuesto en el capítulo anterior. En el caso de la Península Ibérica el afianzamiento de los ritos hispanovisigodos parece tener mucho que ver con el protagonismo de la transubstanciación y la liturgia misteriosa de la Eucaristía (Pedrero González, 2014: 64) en un proceso paralelo a lo que ocurría en el mismo tiempo en Oriente y el Norte de África.

Por lo general y a pesar de las particularidades que presentan algunas de ellas, las basílicas visigodas construidas entre los siglos VII y VIII dividen el espacio litúrgico de forma muy similar a las arquitecturas analizadas pero sus dimensiones se presentan mucho más reducidas. La disposición del aula basilical durante este periodo en el ámbito hispano hereda la planta de la basílica romana orientada Este-Oeste (Pedrero González, 2014: 80). El aula basilical puede aparecer dividida en tres naves (la central más ancha que las laterales y también más alta), o disponer de una sola nave. Este espacio estaba destinado a la asamblea o reunión de fieles. Las plantas de estas iglesias visigodas adoptan morfologías variadas, desde la clásica basílica rectangular hasta la planta de cruz griega, que como se ha observado anteriormente no es ajena a la arquitectura mediterránea de la Antigüedad Tardía. Lo importante es que en todas ellas la cúpula siempre se sitúa delante del tramo presbiterial a partir del siglo VII.

El primer edificio con el que se inicia este recorrido por la incorporación y generalización de la cúpula en las basílicas, ante el tramo presbiterial, en el ámbito hispano es la iglesia de Santa María de Melque, fechada en el siglo VIII, pertenece a un conjunto monástico desarrollado en diversas etapas (Caballero Zoreda, 2013: 188). La datación de este edificio ha sido foco de algunas revisiones recientes desde su consideración como edificio mozárabe, por tanto, del siglo IX y construida en el tiempo andalusí, en los escritos de Gómez Moreno (1919). Posteriormente Caballero y Latorre (1980: 159) plantearon su cronología en el periodo visigodo del siglo VIII. Sin embargo, en el año 2013 reclasificó la iglesia como de influencia omeya-oriental tras una nueva lectura de sus paramentos (Caballero Zoreda, 2013: 116). Sin embargo, ya se señaló en el capítulo 3 que, en las hipótesis de Ruiz y Uscatescu se apunta a que tanto la planta como el alzado de Santa María de Melque deberían compararse, primero, con las arquitecturas orientales del mismo periodo. Las estructuras y morfologías que se recogen en Melque se corresponden con modelos que ya se conocían en el ámbito constructivo romano y tardoantiguo en el Mediterráneo, por lo que su presencia en la Península Ibérica en los siglos VII y VIII puede deberse a este factor y tal vez, no tanto, a una nueva técnica importada por los Omeyas sirios (Ruiz Souza, Uscatescu Barrón, 2012: 301-302). Sin ánimo de profundizar demasiado en este aspecto, parece ser que los edificios orientales atribuidos a la dinastía Omeya de Damasco con los que Caballero (1995: 233) compara las estructuras de la presente iglesia muestran unas

deficiencias técnicas que, en opinión de Ruiz y Uscatescu Santa María de Melque no presenta (Ruiz Souza, Uscatescu Barrón, 2012: 302),.

En la iglesia de Santa María de Melque la planta inicial se corresponde con un modelo centralizado de cruz griega y a la que se van añadiendo salas laterales posteriormente (fig. 126). Esta tipología cruciforme era conocida en la arquitectura funeraria tardorromana. Las naves que recorren el eje Este-Oeste de Santa María de Melque son ligeramente más largas por la adición del ábside en el lado oriental (Pedrero González, 2014: 122). La cabecera es cuadrada al exterior y semicircular de herradura al interior.

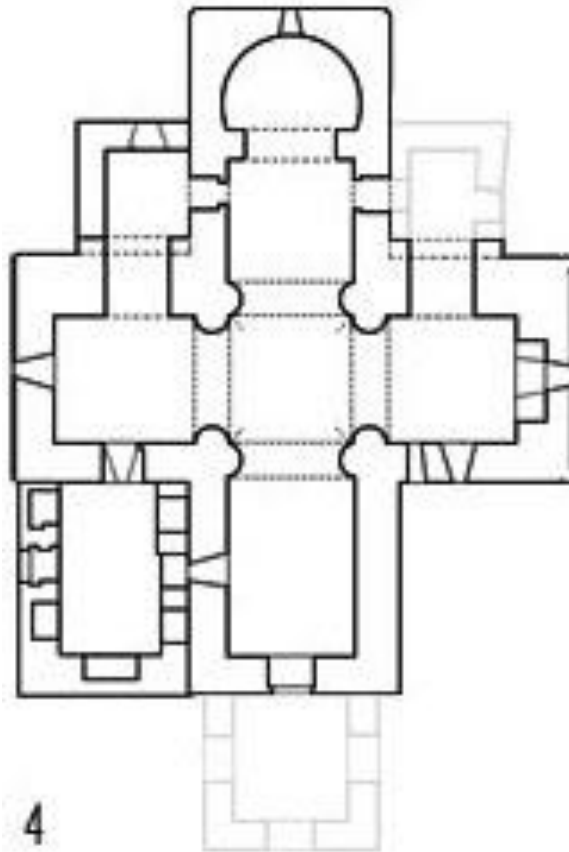


Fig. 126. Planta de la Iglesia de Santa María de Melque, La Puebla de Montalbán, Toledo, siglo VII.

En cuanto al alzado, los cuatro brazos del edificio se componen de una sola nave. El muro perimetral es muy grueso y sostiene sendas bóvedas de cañón construidas con grandes sillares de piedra (Utrero Agudo, 2009: 230). Las cuatro bóvedas confluyen en el centro del edificio y dan lugar a un espacio cuadrado cubierto por una bóveda de arista construida en sillería (Pedrero González, 2014: 123). La apertura de las cuatro naves al espacio central se realiza mediante cuatro arcos de herradura que se apoyan en gruesas columnas adosadas al muro (fig. 127). En el lado Este del conjunto interior la bóveda central antecede al tramo presbiterial, al cual se accede a través de un gran arco de herradura que da paso a un espacio alargado cubierto con bóveda de horno (Pedrero González, 2014: 123). A cada lado de este espacio se abren las salas laterales. A continuación, se sitúa el ábside cubierto con una bóveda de cuarto de esfera también realizada en sillería, donde se situaba el *sancta sanctorum*.



Fig. 127. Espacio central de la Iglesia de Santa María de Melque.

Así pues, la distribución del espacio litúrgico es muy similar a la que se ha apuntado anteriormente para otros edificios del entorno de la cuenca mediterránea de la misma época: un aula situada desde el acceso principal del templo y hasta el inicio del crucero que quedaría cerrado por cancelas. Debajo de la cúpula se situaría el coro y probablemente algunos miembros de la nobleza visigoda aledaña a Toledo. El espacio entre el presbiterio y el ábside, también cerrado por cancelas, parece constituirse como santuario donde se preparan las especies eucarísticas y se realiza la procesión ritual hasta culminar en el misterio de la consagración y la transubstanciación (Yarza Luaces, 1981: 16). El carácter eucarístico era metafóricamente vertical, como reflejo de lo celestial en el contexto terrenal, en la celebración del rito hispanovisigodo, del mismo modo que lo era en la misma época en la mayor parte de los espacios religiosos del Mediterráneo a partir de la construcción de Santa Sofía de Constantinopla (Cortés Arrese, 1999: 40). Se puede pensar que la cúpula vuelve a actuar como elemento articulador del espacio litúrgico y adquiere un doble significado de representación de la bóveda celeste asociada a la divinidad, además de constituir un espacio de representación del poder, incluso dentro de los pequeños espacios de culto.

Otro edificio muy similar en características al anterior es la Iglesia de Santa Comba de Bande (Orense, siglo VIII). De nuevo se reitera el esquema de planta cruciforme inscrita en un rectángulo (Arce, Caballero, Utrero, 2003: 69), reformada en el siglo XI (Yarza Luaces, 1981, 22), con naves que flanquean el tramo entre el espacio central del coro y el ábside. En el cruce de los cuatro brazos se abre un espacio cuadrado que queda cubierto por una bóveda de arista que antecede al tramo presbiterial. Se han hallado restos de cancelas y cortinas, lo cual determina que este espacio estaría clausurado a la nave central (Arce, Caballero, Utrero, 2003: 73). El tramo privado que antecede al ábside se conforma mediante una nave que forma el brazo Este al que se ciñen dos salas auxiliares, de la misma forma que ocurría en San Pedro de la Nave y que se ha explicado en el capítulo anterior. En ambos casos el ábside queda exento.

El acceso al *sancta sanctorum* se realiza mediante el desarrollo de un arco de herradura apoyado sobre dos pares de columnas adosadas al muro que aporta cierta intimidad a la sala del santuario (figs. 128-129). En este caso, presenta similitudes con el arco de herradura monumental que da acceso a la sala del *mihrab* en la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba (figs. 130-131).

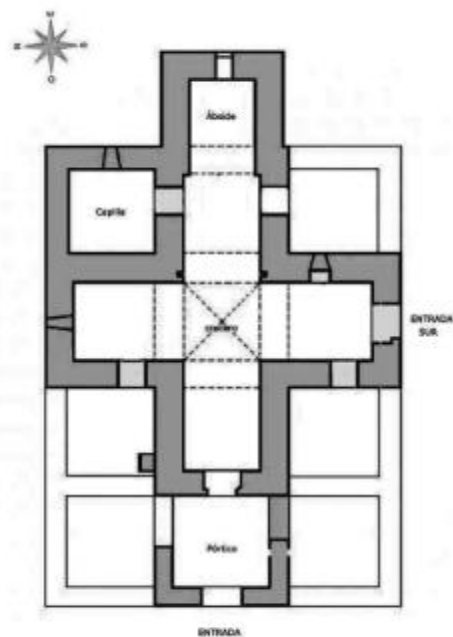


Fig. 128. Planta de la Iglesia de Santa Comba de Bande, Orense, siglo VII.

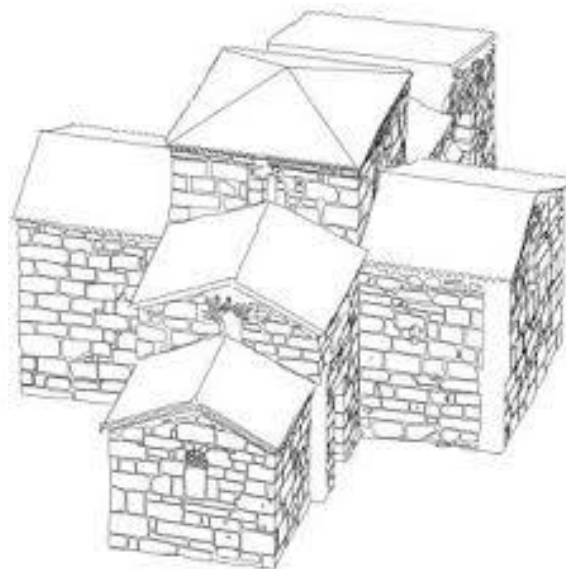


Fig. 129. Alzado exterior de la Iglesia de Santa Comba de Bande.

De nuevo se puede observar cómo en la arquitectura visigoda la cúpula se va acomodando en un espacio concreto del templo del mismo modo que había ocurrido en Santa Sofía de Constantinopla y en las arquitecturas cristianas analizadas en el Mediterráneo a partir del siglo VII. Este aspecto puede sugerir que la nueva concepción del templo, en su vertiente de Morada Divina y con unas características iconográficas que tienden a la abstracción, han arribado también al contexto visigodo peninsular. No obstante, se debe recordar que en el Occidente Mediterráneo se suele mantener la planta basilical a la que se incorpora la cúpula en el tramo presbiterial (Grabar, 1967: 72), pero en este caso, las arquitecturas presentan una planta cruciforme que también es versátil a la hora de generar un similar espacio delante y en el propio

santuario, cubierto con cúpula y con el ábside dividido en tres. La variedad de tipologías arquitectónicas que aparecen dispersas en la Península Ibérica catalogadas como visigodas ha hecho pensar, en algunas ocasiones, que en el siglo VII se produce una ruptura con respecto a lo que sucedía artísticamente con anterioridad a la conquista árabe (Caballero Zoreda, Sastre de Diego, 2013: 259). No obstante, como defendía Bango las morfologías arquitectónicas como, la presente cruciforme de Santa Comba de Bande, se observa que pueden integrarse perfectamente dentro de la tradición constructiva tardorromana (Bango Torviso, 2012: 73). A la postre, la solución de la cúpula que antecede al tramo presbiterial y tras la cual se coloca el *sancta sanctorum* está presente en todos y cada uno de los templos que se han analizado hasta el momento.



Fig. 130. Arco de acceso a la sala del *sancta sanctorum* en la Iglesia de Santa Comba de Bande.

Fig. 131. Arco de acceso a la sala del *sancta sanctorum* (*mihrab*) en la macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba.

Por otro lado, cabe colegir que la Iglesia de San Pedro de la Nave también es esencial en este proceso de codificación de la cúpula ante el *sancta sanctorum*. Este espacio ha sido uno de los focos de atención del capítulo anterior por la complejización de su estructura interior

mediante el desarrollo de las salas auxiliares a ambos lados del ante-ábside. La presente iglesia sirve también como apoyo para ilustrar la consolidación de la estructura abovedada en el centro del templo como elemento dinamizador del espacio interior y que articula el paso al *sancta sanctorum* (figs. 132-133). Sin embargo, la dra. Utrero Agudo (2006: 226) apunta a que los primeros abovedamientos en San Pedro de la Nave provocaron su ruina, de modo que hubieron de rehacerse constantemente.



Figs. 132-133. Bóveda reconstruida del crucero de la Iglesia de San Pedro de la Nave.

La bóveda de arista que existe en la actualidad se debe a la restauración de 1930 del arquitecto Alejandro Ferrant (Caballero Zoreda, Arce Sainz, 1997: 257), que optó por dicha solución en lugar de la colocación de una cúpula de media esfera o una bóveda vaída. En cualquier caso, todo parece apuntar a que esta bóveda de arista del crucero, si se analiza de forma paralela a las arquitecturas basilicales del Mediterráneo en el siglo VIII, cumplen la misma función que las cúpulas de media esfera delante del presbiterio.

Del mismo modo que en San Pedro de la Nave, la posición que ocupan las cúpulas en la Iglesia de Santa Lucía del Trampal también es fundamental. La estructura de la cabecera de la

Iglesia de Santa Lucía del Trampal cobra de nuevo protagonismo por la solución tripartita tan conectada con la que presenta el vestíbulo del *mihrab* de la macsura de al-Hakam II (Ruiz Souza, 2004: 20). Si en los ejemplos anteriores se ha podido observar cómo la cúpula o la bóveda vaída se coloca delante del *sancta sanctorum* a modo de vestíbulo, en el caso de Santa Lucía del Trampal es muy interesante la solución de tres estructuras cupuladas. En la memoria de reconstrucción de la cabecera, Caballero y Sáez (Caballero Zoreda, Sáez Lara, 1999) determinaron que este espacio estaba cubierto por una cúpula asentada sobre pechinas (Pedrero González, 2014: 97). Hoy día fruto de la reconstrucción del edificio se han colocado bóvedas de arista (fig. 134). Cada una de ellas antecede a los tres huecos o salas independientes en los que se divide la cabecera (Caballero Zoreda, Sastre de Diego, 2013: 282). Además, estos huecos cupulados se destacan al exterior por medio de cimborrios cuadrados.



Fig. 134. Cúpula del vestíbulo anterior al *sancta sanctorum* en la Iglesia de Santa Lucía del Trampal.

Del mismo modo que en la macsura de al-Hakam II, donde únicamente el hueco central del *mihrab* se constituye como el espacio que concentra la sacralidad de la mezquita, en Santa Lucía

del Trampal solamente la sala central de la cabecera actuó como santuario (Caballero Zoreda, Sastre de Diego, 2013: 282). Sin embargo, en ambos casos las salas laterales aparecen precedidas por un vestíbulo donde se desarrollan cúpulas que flanquean a la central, lo cual parece indicar que las salas laterales constituyen espacios sacros donde se realizaba algún tipo de ritual o se custodiaban elementos litúrgicos importantes.

Por tanto, se puede observar cómo la estructura de la cúpula delante del santuario en el interior de la basílica también se hace eco en la arquitectura del Occidente Mediterráneo a partir del siglo VII (Grabar, 1967: 72). Es posible que el protagonismo que adquiere el Misterio de la Eucaristía y su representación en el espacio litúrgico conforme una parte esencial de los ritos hispanovisigodos que van desarrollándose en la Península Ibérica, así como la unión del cuerpo eclesiástico y el poder regio. Es sumamente interesante el trabajo de Castro a este respecto, sobre cómo el poder regio visigodo, a finales del siglo VI, va creando toda una estética del poder basándose tanto en la herencia romana como en las antiguas tradiciones religiosas veterotestamentarias (Castro, 2018: 45-61): «Como bien destacó Heydemann, la Biblia -y especialmente el Antiguo Testamento- cumplió un papel fundamental en la conceptualización de la etnicidad y la religión como factores de cohesión social e integración política (Heydemann, 2013: 148). En este sentido, virtudes, destrezas y prácticas -pero también riesgos y perjuicios- veterotestamentarios ofrecían puntos de identificación posibles, rendijas a través de las cuales el pasado bíblico emergía arrojando nueva luz hacia el presente. Las obras visigodas apelan constantemente al universo del antiguo Israel principalmente en contextos de exhortación moral; Israel es modelo pero también advertencia y límite.»

En el trabajo citado conforma una parte esencial la literatura de San Isidoro o San Leandro y la posición que estos pensadores otorgan a la monarquía visigoda dentro de la jerarquía eclesiástica en su concepción de pueblo elegido (Castro, 2018: 49). Por tanto, no parece descabellado pensar que los espacios de culto promocionados por los soberanos adoptaran similares peculiaridades que las que se codificaron para la creación del nuevo templo cupulado a partir de la construcción de Santa Sofía de Constantinopla. Tomando el relato del Éxodo, y posteriormente en la literatura himnica, el templo de culto es comparado con el Tabernáculo y con la metáfora de la Morada Divina que Dios desvela a Moisés en el Sinaí, un Tabernáculo que acompaña al pueblo elegido (Roitman, 2016: 45).

La aparición de las estructuras cupuladas en la arquitectura de culto visigoda a partir del siglo VII podría constituir otro de los precedentes de la composición arquitectónica y simbólica de la macsura de al-Hakam II. Como se ha observado en los primeros epígrafes, las naves laterales de la macsura desembocan en la nave que antecede al muro de alquibla, desarrollándose tres cúpulas que destacan este espacio ante el *mihrab*, una distribución que formaba parte del paisaje monumental de la Península Ibérica y del Mediterráneo en el tiempo inmediatamente anterior y contemporáneo al tiempo andalusí (Dodds, 1992: 19-21).

En sintonía con esto último, para completar este breve recorrido por la consolidación de la cúpula como un elemento fundamental de la arquitectura religiosa mediterránea tardoantigua y altomedieval y su transferencia a la macsura de al-Hakam II, se hace necesario atender a la incorporación de la cúpula en los principales santuarios islámicos a partir del siglo IX. La articulación del espacio en las mezquitas propuestas también parece estar vinculado al desarrollo arquitectónico de la nave principal y de la sacralización del espacio del *mihrab* por medio del uso de la cúpula, la cual destaca la posición exacta del espacio sagrado tanto al interior como al exterior.

7.6. La *qubba* islámica y la planta en T: ¿la mezquita como microcosmos?

Los fenómenos estudiados participan de la comunidad estética derivada del pasado herederas del arte antiguo y de la concepción de ciertas arquitecturas -como la *qubba* o el nicho absidado- como trono simbólico.

(Parada López de Corselas, 2013: 122).

La tradición historiográfica del arte islámico se ha preocupado especialmente por el significado simbólico de las salas cupuladas conocidas como *qubba*, ya que aparecen constantemente en las arquitecturas del islam. El concepto de *qubba* en árabe hace referencia, según los autores (Grabar, 1979: 51; Khoury, 1996: 88; Calvo Capilla, 2008: 94; 2009: 106) al concepto de la cúpula en arquitectura, con una función política y religiosa específica (Calvo Capilla, 2008: 94). Según la tradición islámica, la historia de las *qubb*as rojas se remonta a la época del Profeta ya que en el centro de los campamentos militares se levantaba una tienda roja

antes de entrar en batalla (Calvo Capilla, 2008: 94). También se narra en las Tradiciones del Profeta o *Hadices* que Dios se mostró a Mahoma sentado en su Trono y que su encuentro tuvo lugar bajo la *qubba* en la *isra* o Viaje Nocturno (Calvo Capilla, 2008: 94).

Resulta interesante en este punto adelantar, ya que se hará una mención al significado de la policromía en los capítulos 9 y 10, la asimilación en la tradición islámica de una tienda de color rojo que da origen a la iconografía de la *qubba*. En la descripción de la Morada Divina que Dios revela a Moisés en el Sinaí que ofrece el relato del Éxodo se especifica que la Tienda del Encuentro tiene que estar cubierta por tapices de color escarlata, violeta y pieles teñidas de rojo carmesí (Roitman, 2016: 42), las cuales forman el Tabernáculo que acogerá el Arca del Testimonio, unidas con lazadas azules y recubiertas con ornamentos de oro (Éx., 26: 14-36):

14 Harás también a la tienda una cubierta de pieles de carneros teñidas de rojo, y una cubierta de pieles de tejones encima.

31 También harás un velo de azul, púrpura, carmesí y lino torcido; será hecho de obra primorosa, con querubines;

32 y lo pondrás sobre cuatro columnas de madera de acacia cubiertas de oro; sus capiteles de oro, sobre basas de plata.

33 Y pondrás el velo debajo de los corchetes, y meterás allí, del velo adentro, el arca del testimonio; y aquel velo os hará separación entre el lugar santo y el santísimo.

34 Pondrás el propiciatorio sobre el arca del testimonio en el lugar santísimo.

35 Y pondrás la mesa fuera del velo, y el candelero enfrente de la mesa al lado sur del tabernáculo; y pondrás la mesa al lado del norte.»

36 Harás para la puerta del tabernáculo una cortina de azul, púrpura, carmesí y lino torcido, obra de recamador.

En las tradiciones sagradas del islam vinculadas a las historias del Profeta, de los primeros califas ortodoxos y los reyes Omeyas, recopiladas a partir del siglo IX en los *futuh*, tal y como se ha indicado en el capítulo 3, parece haberse asimilado como propia la presencia de un pabellón centralizado teñido de rojo para acoger aquellos episodios o elementos importantes relacionados con la presencia divinidad. Calvo apunta a que en el relato de la Batalla de Siffin se narra que el califa Muawiya (m. 680) mandó levantar en el centro del campamento, a imitación de lo que había hecho el Profeta según los *hadices*, una lujosa tienda roja adornada con piedras preciosas en la cual se custodiaba una copia del Corán (Calvo Capilla, 2008: 94).

En las fuentes árabes de al-Ándalus, como por ejemplo en los *Anales Palatinos* de Ibn Hayyan (Calvo Capilla, 2008: 94), también aparece esta tradición de las tiendas rojas:

...envió el califa al-Hakam II al-Mustansir bi-llah al visir generalísimo Galib ibn Abd al-Rahman el gran pabellón rojo (al-qubbat al-hamra), de imponente aspecto y peregrina hechura, mandándole que lo usara con arreglo a instrucciones y explicaciones precisas, como que debía alzarlo en medio de su real, habitarlo y recibir en él, para realce de su prestigio y despecho del corazón de su enemigo... (Ibn al-Hayyan, *Anales...*, trad. García Gómez, 1967: 116).

A lo largo del presente capítulo se ha podido comprobar que la construcción de Santa Sofía de Constantinopla deja muestra de una nueva forma de comprender la arquitectura del templo y que la literatura vincula expresamente la estructura cupulada con la representación del Cielo donde se sitúa el Trono de Dios. En el contexto islámico, la *qubba* o pabellón cupulado es altamente probable que mantenga parecidas connotaciones a las que había adquirido la arquitectura cupulada en el contexto cristiano irradiado desde la capital imperial, ya los primeros edificios del arte islámico se diseñaron en las mismas fechas en las que estaba en plena generalización el modelo de templo cupulado, como por ejemplo se puede observar en la citada Cúpula de la Roca, iniciada en el siglo VII. La Cúpula de la Roca se menciona en algunas fuentes, por ejemplo, en los escritos del viajero persa Nasir-i-Jusraw del siglo XI, como *qubbah al-mi'raj* o pabellón de la Ascensión (Grabar, 1959: 38). Se mencionaba en los párrafos anteriores, a propósito de este edificio, que en la arquitectura cristiana desde la construcción del Santo Sepulcro la conservación de los testigos de las teofanías solía custodiarse por medio de arquitecturas centralizadas que adoptan la forma de los antiguos edificios martiriales.

Así como en la arquitectura cristiana la cúpula articula el espacio de la basílica previo al presbiterio y se transforma en uno de los símbolos del Paraíso Celestial y de la omnipotencia de Dios que acompaña al desarrollo de la liturgia, la conocida como *qubba* islámica se imbuje en las fuentes literarias de un sentido trascendental muy similar. La Cúpula de la Roca, como se ha indicado, adopta idéntica forma que los edificios conmemorativos tardoantiguos, y su construcción, según la ortodoxia, pretende mantener la memoria del ascenso de Mahoma a los Cielos. De modo que la bóveda celeste se identifica en el contexto arquitectónico islámico con la forma de la cúpula que se entiende como la representación de un cielo metafísico donde habita el Dios supremo (Khoury, 1996: 88) o donde se sitúa el Trono de Dios (Flood, 2001: 99), algo que

como se ha mencionado estaba ya contenido en el himno siríaco de la Catedral de Edesa y en la literatura referente a la simbología de Santa Sofía de Constantinopla en el siglo VI (McVey, 1983: 95; Schibille, 2014: 233).

Así, se podría determinar que la *qubba* islámica que aparece constantemente en las fuentes escritas en árabe puede explicarse desde la tradición islámica, pero también como una parte de todo el entramado cultural y visual que estaba en plena transformación en este preciso momento cronológico. Su utilización y significación se encuentra en evolución y proviene de diversos ámbitos y tradiciones que circulaban por el entorno del Mediterráneo durante los siglos de formación del arte islámico. Así pues, la *qubba* bebe de los testimonios arquitectónicos del pasado romano y tardoantiguo que se habían ido desarrollando en el Mediterráneo, en lo referido a su lenguaje formal. En el plano simbólico, la *qubba*, como se puede deducir, también adopta connotaciones trascendentales que estaban presentes en el desarrollo de la arquitectura cupulada a partir del siglo VI, como la representación de la bóveda celeste, el lugar donde se sitúa la divinidad y su utilización para conmemorar un episodio vinculado a la presencia de lo sagrado.

De un modo similar al que se ha podido analizar en las basílicas cristianas, la cúpula irá tomando protagonismo en el corazón del templo islámico. Previamente a la construcción de la macsura de al-Hakam II, existen ejemplos de mezquitas antiguas en el Mediterráneo Oriental y Occidental que transforman el espacio anterior al muro sagrado y se levanta una estructura cupulada que marca un eje con el acceso al edificio y con el *mihrab*. Este espacio sagrado, en un proceso progresivo, también comienza a privatizarse y a quedar reservado para albergar la presencia del soberano durante la *jutba* y del imán, mientras que la comunidad de fieles, al igual que en los templos cristianos, ocupaban el espacio aledaño a este lugar en las naves laterales de la mezquita. A este espacio transformado, al que se añade una cúpula, se le ha denominado en la historiografía del arte islámico como planta en T.

Las primeras mezquitas construidas en Oriente Próximo han sido observadas como el principal modelo para el resto de las que se edificaron en los siglos VIII a X (Ettinghausen, Grabar, 1996: 42-45). Se conocen como mezquitas imperiales o las mezquitas de al-Walid (Ettinghausen, Grabar, 1996: 44). Se ha planteado anteriormente que las mezquitas históricas de Damasco, al-Aqsa (Jerusalén) o las primeras construidas en Fustat (actual El Cairo) mantienen

diversos motivos arquitectónicos, estructurales y ornamentales derivados del arte romano y del pasado grecolatino. Se ha generalizado la idea de que estos elementos fueron «heredados por el islam» (Kennedy, 1985: 20). Sin embargo, como se trata de establecer a lo largo de este estudio, el arte islámico utiliza en sus edificios un lenguaje visual conocido desde época romana, con escasos cambios en cuanto a técnicas y distribución espacial. Por tanto, la incorporación de la cúpula desde este enfoque resultaría del todo natural. Ya se ha podido observar que, en el relato de las fuentes árabes, si se compara con las fuentes vinculadas al contexto cristiano, se decantan asimilaciones y un lenguaje simbólico similar con respecto a la representación e iconografía de lo sagrado. Desde este enfoque se va a analizar la incorporación de la cúpula en los espacios de culto islámico, sin olvidar que forma parte de un proceso paralelo al de la incorporación de la misma en los templos cristianos.

Las plantas de las primeras mezquitas son similares a las plantas basilicales y a las de los templos antiguos: generalmente se coloca un atrio porticado que precede a la sala de oraciones. Las naves adoptan una disposición diferente en cada una de ellas con respecto al muro de alquibla que alberga el *sancta sanctorum* o *mihrab*. Llama la atención, por ejemplo, que la Mezquita de Damasco y la Mezquita de `Amr en Fustat colocan sus naves de forma paralela al muro de alquibla (Grabar, 1979: 110), mientras que en otras, como en la Mezquita de al-Aqsa o la Mezquita de Córdoba, las naves corren perpendiculares al muro sagrado. Esta última disposición es mucho más cercana a la arquitectura basilical (Kennedy, 1985: 4).

Uno de los aspectos más significativos que adquieren las arquitecturas de mezquita en el transcurso de los siglos VIII al X es la jerarquización de la nave central que recorre el espacio situado entre el inicio de la sala de oraciones y el muro de alquibla, que codifica lo que se conoce como la planta o estructura en T (Mazot, 201: 133). Esta disposición en planta se destaca ampliando el ancho de la nave central y la nave paralela al muro de alquibla. Lo más significativo es que en la intersección de ambas naves, la central que recorre el eje desde la entrada a la sala de oraciones hacia el *mihrab* y la que corre paralela al muro de alquibla se coloca una cúpula que precede al *sancta sanctorum* (Khoury, 1996: 88). De este modo el esquema que se viene analizando anteriormente donde destaca la nave que recorre el espacio desde la entrada hacia el muro sagrado también se reitera en los primeros santuarios islámicos

(Grabar, 1979: 123). Este esquema conocido en la historiografía del arte islámico como la planta en T se mantendrá en la mayor parte de las mezquitas construidas en época medieval.

La planta en T aparece también reflejada en la Mezquita de Córdoba y, como se ha podido observar, comparte con el resto de santuarios islámicos la colocación de cúpulas precediendo al *mihrab*. La macsura de al-Hakam II se coloca en el centro de la nave axial que marcaba la planta en T desde la ampliación del emir Abderramán II. Sin embargo, como señalaron Ruiz (2001: 440-441), Dodds (1992: 18-21) o Calvo (2008: 94), la particular disposición de tres cúpulas en la macsura del califa al-Hakam II es lo que resulta insólito y casi paradójico con respecto a la tradición constructiva del templo islámico.

La Mezquita de Damasco es una de las pocas mezquitas que conservan actualmente su trazado original (Ettinghausen, Grabar, 1996: 41). La tradición historiográfica sitúa en el mismo espacio donde se levanta la mezquita un antiguo *temenos* sobre el que se edificó la Basílica de San Juan Bautista (Flood, 2001: 1). La planta de la mezquita se compone de un atrio porticado que en su cuarto lado alberga el acceso a la sala de oraciones (Flood, 2001: 2).

La nave central de la Mezquita de Damasco que recorre el espacio entre la entrada y el muro de alquibla es más ancha y alta que las naves laterales. Estas naves laterales aparecen paralelas al muro de alquibla y desembocan en dicha nave central (fig. 135), generando un esquema distinto al que adquieren otros oratorios islámicos donde las naves siempre son paralelas a la central y perpendiculares al muro de alquibla. La nave central se divide en tres tramos rectangulares. En el centro de los mismos se construyó una cúpula de media esfera delante del tramo de acceso al *mihrab* con una disposición muy parecida a la que adquiere en los edificios tardoantiguos de planta centralizada cruciforme que se han señalado anteriormente. En este caso todo el perímetro de la mezquita que inscribe en un rectángulo.

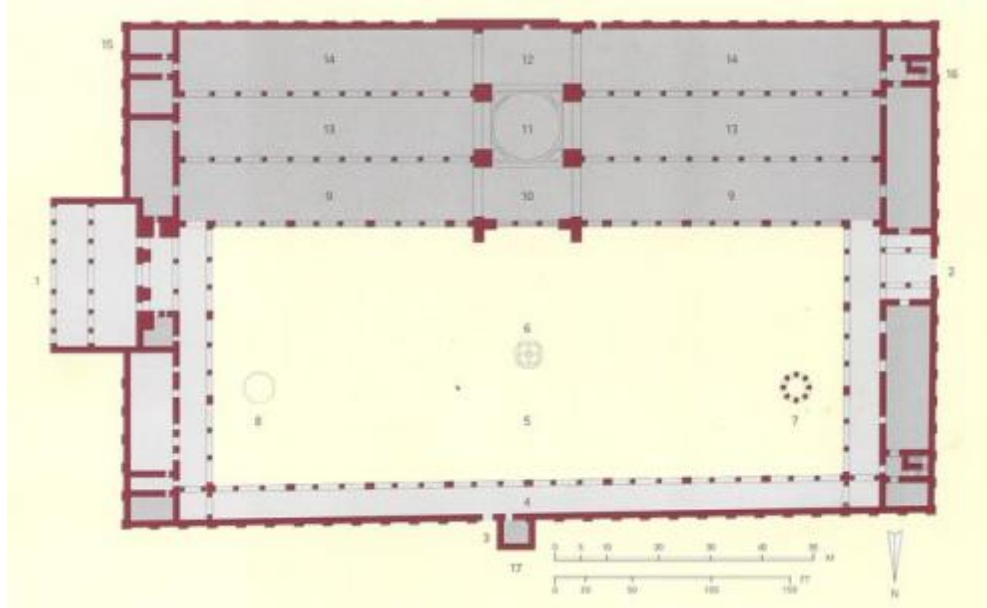


Fig. 135. Planta Mezquita de Damasco, Damasco, Siria, siglo VII.

No obstante, la planta de la Mezquita de Damasco no reproduce exactamente la llamada planta en T, pero sí se ha identificado como un preludio de la misma que se consolida en la construcción de la Mezquita al-Aqsa de Jerusalén (Grabar, 1979: 123). Lo que aparece en Damasco es un edificio rectangular cubierto a dos aguas que recuerda a los templos grecolatinos y a las primeras basílicas constantinianas dividido en tres secciones rectangulares. En la del centro se coloca la cúpula.

En cuanto a la función que cumple la cúpula en el interior de la mezquita se ha vinculado con la arquitectura palatina desarrollada por los primeros califas (Grabar, 1979: 124). El salón del trono solía cubrirse por medio de una cúpula o la misma se situaba delante del nicho del trono. Indudablemente la colocación de una cúpula en este espacio del santuario indica que dicho lugar tiene una consideración especial dentro del conjunto (fig. 136).

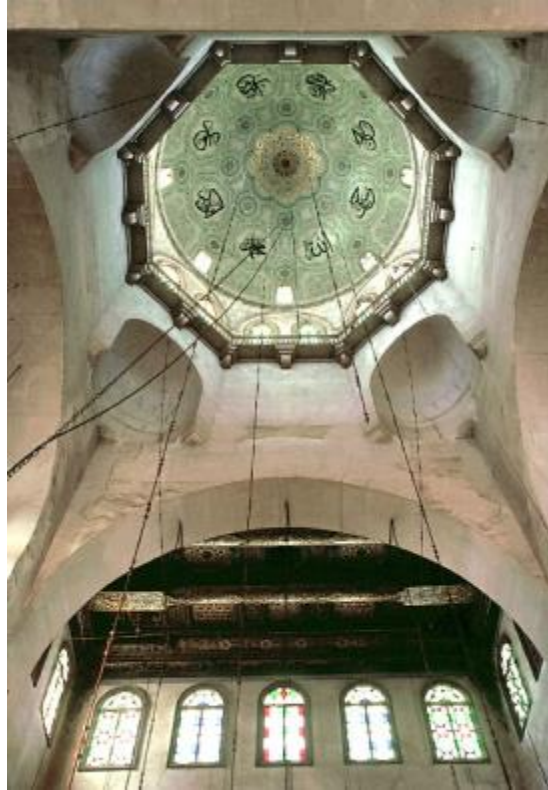


Fig. 136. Cúpula de la Mezquita de Damasco.

Sin embargo, tras haber analizado los ejemplos anteriores de la misma época en la arquitectura basilical en los siglos VII y VIII se puede advertir que la posición que ocupa la cúpula en la Mezquita de Damasco ante del *sancta sanctorum* no resulta del todo novedosa. Como se ha indicado, la utilización de la cúpula con connotaciones simbólicas como la representación de la bóveda celeste asociada a la concepción abstracta de la divinidad (Ewert, 1995: 55) se convierte en una constante a partir del siglo VII. Las comunidades islámicas parecen participar también de este mensaje simbólico de la cúpula.

Otro ejemplo muy elocuente lo constituye la Mezquita al-Aqsa, en Jerusalén, iniciada también en el siglo VII. La tradición religiosa islámica marca el inicio de la construcción de la Mezquita al-Aqsa en una fecha temprana, hacia el año 637. La arqueología contemporánea ha demostrado que efectivamente existen restos anteriores a la estructura que hoy se conserva pero que los más antiguos se corresponden con la *stoa* de Herodes (Creswell, 1979: 25). Al haber sido objeto de constantes reformas (Warren, 1985: 237), la Mezquita al-Aqsa podría deber su primera

estructura a la etapa de gobierno de Abd al-Malik o de al-Walid (Creswell, 1979: 25), por tanto, durante la primera mitad del siglo VIII.

El perímetro de la sala de oración de la Mezquita al-Aqsa forma un gran rectángulo. En la planta (fig. 137) las naves se distribuyen de forma perpendicular al muro de alquibla. Destaca en anchura la nave que recorre el eje desde la entrada hacia el *mihrab*, que también es más alta, y la nave que corre paralela delante del muro de alquibla. En el cruce de las dos naves se genera un cuadrado delante del nicho del *mihrab* donde se coloca una gran cúpula. A los pies de la sala de oraciones se abre un pórtico de entrada a modo de nártex.

Como se puede observar el esquema de la Mezquita al-Aqsa vuelve a mostrarse muy similar al que componía las basílicas cristianas del mismo periodo en Oriente Próximo, solo que en este caso las naves laterales se multiplican y se genera una sala de reunión más amplia. Los elementos arquitectónicos y ornamentales que aparecen en la Mezquita al-Aqsa son próximos al lenguaje estético del arte romano. Se utilizan columnas con capiteles corintios, algunas de ellas procedentes del *spolia*, así como paneles lígneos con decoración de roleos, hornacinas coronadas con veneras (Grabar, 1979: 296), etc. Posteriormente las diferentes intervenciones tanto de los califas abasíes como de los europeos llegados durante las Cruzadas alteraron significativamente su estructura (Warren, 1985: 237).

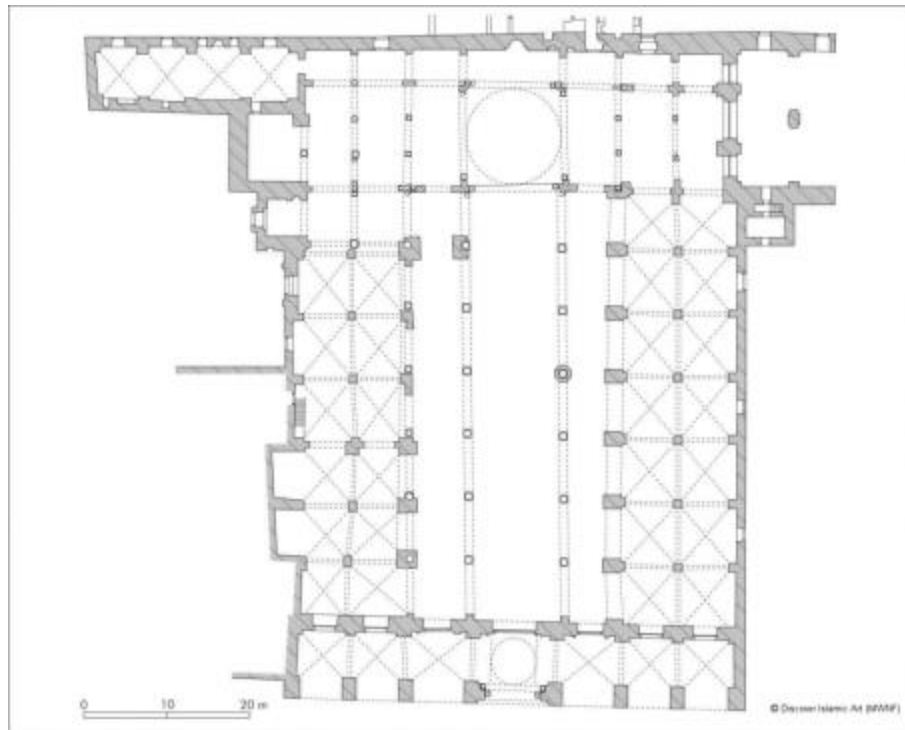


Fig. 137. Planta de la Mezquita al-Aqsa, Jerusalén, siglo VII.

La composición de la Mezquita al-Aqsa reproduce de nuevo, como la de Damasco y el resto de arquitecturas destinadas al culto, la colocación de una cúpula de media esfera delante del *mihrab*.

La Mezquita de `Amr se ha concebido en la tradición religiosa como el primer oratorio islámico fundado en Egipto gracias a la labor del conquistador árabe Amr ibn al-`As en el 633. Este relato quedó recogido a principios del siglo IX en el *Futuh Misr* atribuido a Ibn Abd al-Hakam (Dridi, 2015: 36). Una de las descripciones más antiguas que se conserva de la Mezquita de `Amr es la de Sa`id Sulaf al-Himyari en un testimonio recogido por al-Maqqrizi en el siglo XIV (Creswell, 1979: 26). En ella se apunta a que la primera *jutba* en el oratorio fue presidida por el propio `Amr, pero como se puede observar, la fuente documental que narra este episodio es muy tardía.

Del primer santuario atribuido a la labor piadosa de `Amr y que parece haberse construido en el año 642 no quedan apenas restos (Ettinghausen, Grabar, 1996: 43). Seguramente

el primer oratorio de `Amr sería de dimensiones reducidas al servicio de una pequeña comunidad en el entorno de Fustat o Viejo Cairo (Creswell, 1979: 26), un espacio que tradicionalmente ha ocupado la comunidad copta.

La planta más antigua de la Mezquita de `Amr (fig. 138) que ha podido datarse pertenece al siglo IX (Meinecke, 1985: 223) y tomaba en su distribución el ejemplo de la Mezquita de Damasco: un gran rectángulo o sala hipóstila para la oración comunitaria precedida de un atrio porticado. Las naves se disponían paralelas al muro de alquibla. La nave central era ligeramente más ancha que las naves laterales, así como la nave que corre paralela al muro de alquibla. La nave central del oratorio vuelve a marcar un eje axial desde el acceso de la sala de oración hacia el *mihrab*. La planta del siglo IX del santuario de `Amr ha sufrido constantes modificaciones y no se puede asegurar que tuviera una cúpula delante del *mihrab*.

Sin embargo, todo apunta a que la Mezquita de `Amr mantiene la tradición constructiva de la época: por un lado, las mezquitas atribuidas a los Omeyas y Abasíes que por lo general presentaban la cúpula delante del *mihrab* (Grabar, 1979: 114), así como posteriormente se hará en las grandes aljamas fatimíes de El Cairo (Ettinghausen, Grabar, 1996: 194). Autores como los citados Ettinghausen y Grabar (1996: 194) opinan que la primera vez que se construye una cúpula en una mezquita egipcia es en el caso de la Mezquita de al-Azhar del siglo X. Por otra parte, las arquitecturas cristianas que conformaban el paisaje monumental de Egipto desde el siglo VII también parecen haber incorporado la cúpula delante del *sancta sanctorum* (Álvarez Vicente, 2018: 281).

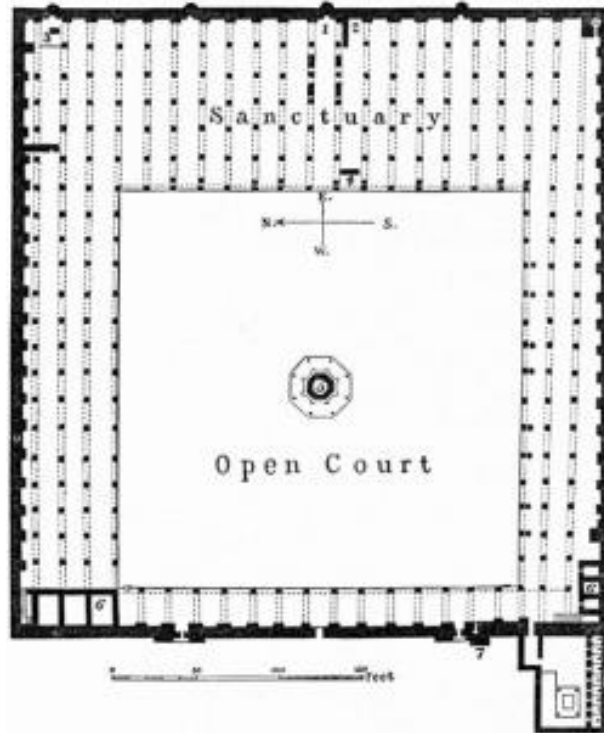


Fig. 138. Planta de la Mezquita de `Amr. Plano de 1883, El Cairo, siglo VII.

La Mezquita de `Amr constituye un buen ejemplo de la constante modificación de los edificios antiguos que todavía permanecen en uso. Resulta muy difícil determinar cuál fue su aspecto inicial salvo por la interpretación de algunos restos conservados. Las fuentes documentales escritas aportan, de nuevo, datos muy parciales y lejanos en el tiempo. El historiador Ibn Jaldún indicó en el siglo XIV que en la Mezquita de `Amr se originó una de las primeras macsuras (Creswell, 1979: 26), pero no se han conservado restos que confirmen este testimonio. Es probable que si existió una macsura en el siglo IX ésta estuviera articulada por una cúpula, como sucedía en la Mezquita de Cairuán en Túnez. No obstante, conviene ser prudentes con la veracidad de tales afirmaciones, de modo que se deja abierto el debate sobre si en la Mezquita de `Amr se construyó una cúpula antes de la remodelación por completo en el siglo XVIII.

Uno de los edificios más interesantes al respecto del desarrollo de la planta en T lo constituye la Mezquita de Cairuán en Túnez. La historia que envuelve a la fundación del primer oratorio de Cairuán hunde sus raíces en relatos legendarios muy similares a los que narran las fuentes en el caso de la Mezquita de `Amr o en el de los primeros santuarios islámicos en al-Ándalus. En este caso la figura protagonista será 'Uqba ibn Nafi', al que se le atribuye la conquista del Norte de África (Calvo Capilla, 2016: 21-22). Las fuentes árabes insisten de nuevo en la fundación de ciudades nuevas por parte del ejército árabe. Sin embargo, la actual Túnez pertenecía al Imperio Romano de Oriente y su paisaje monumental estaba salpicado de edificaciones civiles y religiosas desde época imperial romana. Incluso el historiador Ibn Jaldún se sorprende cuando indica que Uqba decidió fundar el primer oratorio de Cairuán en un entorno completamente vacío (Martínez Enamorado, 2009: 30). La arqueología contemporánea ha demostrado que en las inmediaciones de Cairuán existían estructuras urbanas previas de época romana, incluso basílicas cristianas en uso en el siglo VII (Pavón Maldonado, 1996: 16). Por otra parte, tampoco se han hallado indicios suficientes de que se pudiera haber construido un oratorio islámico en Cairuán en el año 670, siendo los restos datables de mezquita más antiguos correspondientes al siglo IX (Bango Torviso, Borrás Gualis, 1996: 116; Martínez Enamorado, 2009: 30; Mazot, 2012: 132-133).

La planta más cercana a la construcción actual de la Mezquita de Cairuán pertenece a la etapa de gobierno de los emires aglabíes en el siglo IX (Mahfoudh, 2017: 165). Se compone de un gran rectángulo precedido de un patio porticado (Mahfoudh, 2017: 163). La sala de oraciones (fig. 139) se divide en diecisiete naves en una disposición muy similar a la que posee el oratorio de Abderramán I en Córdoba: perpendiculares al muro de alquibla. La nave principal que recorre la distancia entre la entrada a la sala de oraciones y el *mihrab* es más ancha y alta que el resto, así como la nave paralela al muro de alquibla. En el cruce de las dos naves, delante del *mihrab*, se colocó la cúpula en la etapa de gobierno de Abu Ibrahim Ibn Ahmad a finales del siglo IX (Mazot, 2012: 132; Mahfoudh, 2017: 165).

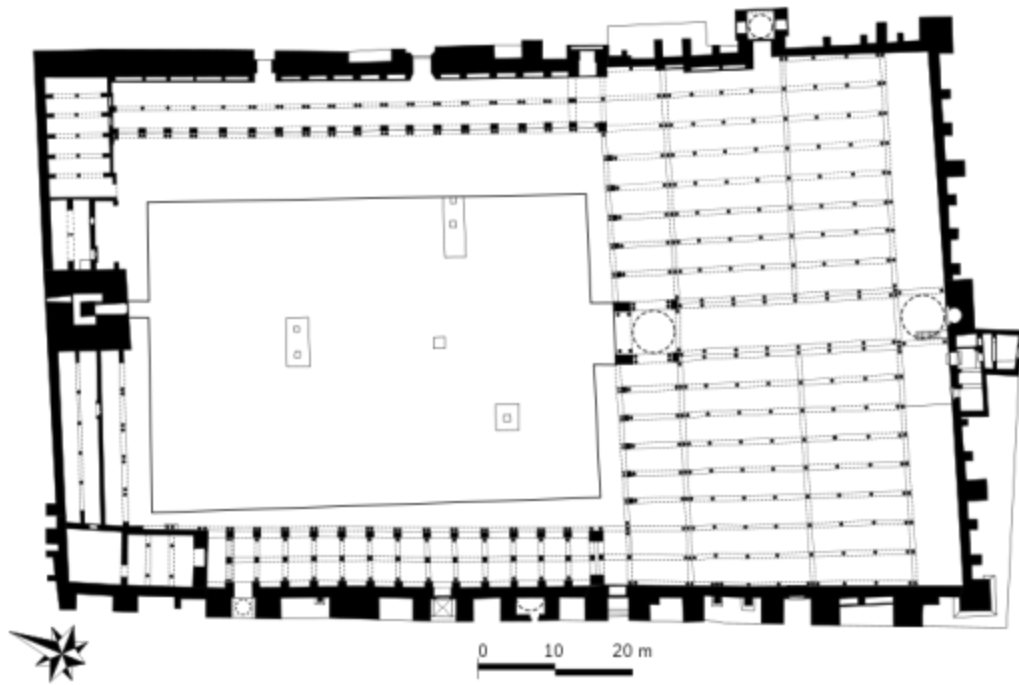


Fig. 139. Planta de la Mezquita de Cairuán, Cairuán, Túnez, siglo IX.



Fig. 140. Vista de las cúpulas que cubren la nave principal de la Mezquita de Cairuán.

En la Mezquita de Cairuán, así como en las mezquitas construidas por orden de los imanes fatimíes de Egipto, la planta en T se acentúa con la colocación de otra cúpula a la entrada a la sala de oración (fig. 140). Se ha de recordar que Cairuán estuvo bajo el gobierno de los fatimíes durante el siglo X (Mahfoudh, 2017: 167). Por tanto, la nave central del edificio queda marcada por dos cúpulas que acentúan el carácter sagrado del espacio que delimitan. Una función parecida puede desglosarse de la que adquiere la fachada luminosa de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba, solo que en este último caso el vestíbulo pudo haber sido formado por las tres cúpulas, de las cuales solamente se conserva la del Lucernario (Ruiz Souza, 2001: 440).

En relación a los ejemplos anteriores, se puede observar cómo la transformación del espacio más cercano al santuario y donde reside la estructura simbólica más importante del interior del templo afecta tanto a los lugares de culto cristianos y también a las antiguas mezquitas islámicas. Como se ha reiterado en diversas ocasiones, la construcción de la cúpula de Santa Sofía de Constantinopla engloba una serie de cuestiones teológicas que derivan en una representación de lo sagrado por medio de atributos simbólicos y en una nueva iconografía de la arquitectura que, como se ha mencionado al inicio del presente epígrafe, es compartida por las comunidades cristianas y también islámicas (Parada López de Corselas, 2013: 122). En este periodo entre los siglos VI al IX el espacio de culto cambia desde un mero lugar de reunión a ser el lugar donde la comunidad de fieles interactúa con la divinidad. Tanto en un ámbito como en otro, la cúpula absorbe la capacidad de representar la bóveda celeste donde se sitúa el trono divino y que se refleja, como se ha explicado al respecto de Santa Sofía, en el plano terrenal. La interpretación de la Cúpula de la Roca, como el ejemplo que podría arrojar más luz sobre este aspecto, ha causado algunas problemáticas cuando se ha intentado observar su contexto específico desde una perspectiva extra islámica. Los textos de literatos árabes que hacen alusión a la explicación de su construcción se corresponden con fuentes tardías, del siglo IX, por lo que dejan muestra de un sinfín de interpretaciones sobre las razones que llevaron a construir este espacio (Grabar, 1978: 52-55). En la literatura árabe, como en los textos de Ya'qubi, del siglo IX, se refiere a que la Cúpula de la Roca se construyó porque en los inicios del califato Omeya de Damasco la ciudad santa se correspondería con Jerusalén por voluntad del califa Abd al-Malik

(Grabar, 1978: 49). Por tanto, la Cúpula de la Roca, con su doble deambulatorio interior (fig. 141), cumplía con los objetivos de la peregrinación circular (*tawaf*).



Fig. 141. Interior de la Cúpula de la Roca, Jerusalén.

La Meca se constituye como Santo Lugar del islam posteriormente, a partir del 750-800, en época de los califas abasíes de Bagdad, lo cual se ha citado en el capítulo 3 a propósito de los textos de al-Bujari y los cambios de la dirección del rezo (Rius Piniès, 2000: 72). Por otra parte, como se ha indicado con anterioridad, la Cúpula de la Roca también se ha identificado con el Viaje Nocturno del Profeta desde la *masjid al-haram* a la *masjid al-aqsa*. Autores del siglo IX, vinculados a la corte de Bagdad, como al-Tabari o al-Bujari, plasman sus dudas sobre si la *masjid al-aqsa* debería identificarse con Jerusalén (Grabar, 1978: 51). En este caso, la identificación con Jerusalén quedaba ligada a las primeras tradiciones Omeyyas en el imaginario musulmán posterior, adscrito a la teología de Bagdad. De modo que parece claro que la intencionalidad de los textos de al-Bujari o al-Tabari es justificar la ortodoxia bagdadí que se desvincula de los antiguos lugares comunes de la religión, entre los que estaba Jerusalén, y codifica, paralelamente a la unificación de los textos coránicos (Mallat, 1994: 172), los Santos Lugares en Meca y Medina. Sin embargo, se insiste, este proceso es paulatino y cristaliza a mediados del siglo IX.

Este hecho resulta sumamente interesante para los próximos capítulos ya que, como se ha podido observar, entre los siglos VI al IX la cúpula en los edificios religiosos va adquiriendo progresivamente un carácter iconográfico e iconológico muy particular que solamente *a posteriori* podría haberse identificado en el islam con tradiciones únicamente ortodoxas. Empero, la Cúpula de la Roca, la Mezquita al-Aqsa o la Mezquita de Damasco se construyeron, según los datos cronológicos, hacia finales del siglo VII. En los dos últimos casos la incorporación de las cúpulas no queda todavía clara (Grabar, 1978: 110), pero no resultaría extraño imaginar un edificio que mantiene las estructuras esenciales, en un plano constructivo, de la arquitectura tardorromana y que añade cúpulas a la cubrición de ciertos espacios cercanos al muro sagrado y al *mihrab*. En el caso de la Cúpula de la Roca, además de por sus características arquitectónicas también por el lugar donde se levanta: el solar del antiguo Templo de Jerusalén. Se ha podido observar que en la memoria de las comunidades religiosas de este periodo la metáfora del Templo, del lugar donde se conservaba el pacto con Dios y el testigo de su teofanía se adaptó a las necesidades litúrgicas de la nueva fe cristiana y se representa en el interior del nuevo templo cupulado (Ousterhout, 2010: 237). Si se aparta el velo de la tradición a partir del siglo IX, donde se incorporan las narraciones propias de la conquista, y se atiende únicamente a los testigos arquitectónicos, lo que se puede dilucidar es un mantenimiento de esta mismas tradiciones simbólicas y visuales en los inicios del islam. Como señala Puerta Vélchez (2018: 63) ya en la poesía preislámica o *yahilí* el *topossalomónico* está presente en la «mitología arquitectónica árabe», así como la utilización de términos estéticos para definir a los primeros edificios, en una *ekphrasis* similar a la que se recoge en los himnos siríacos como el mencionado de Edesa. Por tanto, las metáforas neoplatónicas que cuajaban las formas de pensamiento religioso a partir del siglo VI y que tienen su reflejo en la arquitectura parecen englobar, también, a los primeros edificios del arte islámico. La cúpula, interpretada como bóveda celeste y lugar donde se sitúa el trono de Dios, el símbolo de la creación y la iconografía del Paraíso cala de forma similar en la estructura del templo microcósmico cupulado, que en el contexto arabizado e islamizado se conoce como mezquita. En el próximo capítulo, dedicado al *mihrab* de la macsura de al-Hakam II, se observará como este *topos* salomónico, ligado de forma especial al espacio sagrado (*sancta sanctorum*) del Templo de Jerusalén donde se sitúa la Cúpula de la Roca, se registra en la nueva construcción hispana en el corazón de la Mezquita de Córdoba.

En el capítulo 10 se abordarán las cuestiones pertinentes al ceremonial celebrado en la oración comunitaria del viernes en la Mezquita de Córdoba y se podrá comprobar cómo el soberano al-Hakam II, utilizando unos mecanismos de visualización del poder presentes en la corte bizantina desde la época de Justiniano, se colocará bajo la cúpula ante el *mihrab* y asumirá, en una relación vertical que marca el eje cielo-tierra, el papel de Príncipe de los Creyentes designado directamente por Dios para guiar a la comunidad de fieles.

Parece claro que los soberanos musulmanes, de una forma mucho más clara hacia el siglo IX y coincidiendo con la consolidación de la iglesia cruciforme con cúpula en Bizancio y también con la progresiva codificación de los textos coránicos, tomaron también como forma iconográfica de la representación de su poder vinculado a la potencia de lo sagrado una estructura que en la cultura mediterránea desde la Antigüedad había sido un símbolo de distinción de la realeza (Calvo Capilla, 2008: 94). La inclusión de las mezquitas dentro de la estructura iconográfica del templo como microcosmos permite comprender, por medio del arte y de la arquitectura, que las formas de representación de lo sagrado son comunes a dos sistemas religiosos que todavía estaban en su periodo de formación y donde el pensamiento neoplatónico, las tradiciones semíticas y el intercambio fluido y constante juegan un papel esencial (González Ferrín, 2013: 14). En los siguientes capítulos se completará todo este entramado y se podrá comprender de forma mucho más clara la función de la cúpula, articulada con el santuario, el ornamento y el ceremonial. Tanto en el templo cristiano como en el islámico, se insiste, la lectura íntegra de su estructura es lo que desemboca en el entendimiento completo del simbolismo profundo del edificio de culto que desemboca en la generación de emociones y sensaciones que permiten la interacción con lo sagrado.

8. LA MONUMENTALIZACIÓN DEL *MIHRAB*.

El nicho del *mihrab* constituye uno de los elementos más importantes en la arquitectura de mezquita, considerado el lugar que marca la dirección del rezo en el muro de alquibla (Maíllo Salgado, 1999: 156). En cierta manera, así se codificará su función con el tiempo; sin embargo, el *mihrab* ocupa una posición en el espacio de culto musulmán que presenta íntimas conexiones con el *sancta sanctorum* tanto del antiguo templo judío como del nuevo espacio cristiano a partir del siglo VI, en el espacio más íntimo del lugar de culto. Es bien conocido que las antiguas cámaras de los dioses en las culturas egipcia, mesopotámica, en el *opistodomos* griego, en la *stupa* de Buda en India e, incluso, en los santuarios prehistóricos, se situaban en la parte más alejada del acceso. Por tanto, el *mihrab*, tal vez en sus inicios, pudo jugar un papel similar como un recuerdo de la divinidad (Parada López de Corselas, 2013: 110-111) y, paulatinamente, conforme se codifica la ortodoxia islámica, adoptará el sentido que hasta hoy en día se le atribuye.

En el presente capítulo se abordarán las cuestiones pertinentes a la sala del *mihrab* de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. El *mihrab* cordobés realizado en el siglo X llama la atención, sobre todo, por las dimensiones que adquiere. Por lo general, los *mihrabs* se constituyen como nichos excavados en el muro a modo de hornacina. En este espacio se puede advertir la capacidad de monumentalización del tradicional nicho cóncavo u hornacina coronado por una venera adoptado como *mihrab* en las mezquitas a partir del siglo VIII, siendo la primera de ellas la de Medina (Grabar, 1978: 121) y su traspaso a las tres dimensiones, lo cual hace pensar que además de cumplir con la exigencia ortodoxa de señalar la dirección del rezo también podría haber asumido otros niveles de significado simbólico (Papadopoulo, 1988). Entre estos significados se planteará la posibilidad de que el *mihrab* se convierta en un símbolo del recuerdo de algunos edificios del pasado islámico como la Cúpula de la Roca (Parada López de Corselas, 2013: 117), pero también del Templo de Jerusalén como símbolo de la renovación de la alianza de Dios con su pueblo. En este sentido, el *mihrab* adquiriría una connotación vinculada a la Morada Divina que desde el Tabernáculo y la construcción del Templo de Salomón ocupa metafóricamente la presencia invisible de Dios. Por otra parte, el *mihrab* cordobés también

podría adscribirse al carácter de espacio de memoria dedicado a la labor del califa al-Hakam II gracias a la forma centralizada ligada a los edificios conmemorativos de la Antigüedad Tardía.

El origen y significado del *mihrab* en el contexto de la mezquita fue interpretado en un principio desde la tradición religiosa islámica en los términos definidos por Maíllo (1999: 156): el *mihrab* es una hornacina en el muro de alquibla que marca la dirección a La Meca. Como se ha indicado en varias ocasiones, esta tradición queda recogida tanto en los textos coránicos (El Corán, 2: 139) como en un hadiz de al-Bujari (*Sahih*, 397, trad. Rius Piniès, 2000: 72) en el siglo IX:

Una vez establecida la obligación de rezar, Mahoma dirigió sus oraciones hacia Jerusalén, pero al cabo de dieciséis meses pidió permiso a Gabriel para cambiar de dirección. Éste le transfirió la aleya «Vemos tu rostro revolviéndose al mirar al cielo. Te volveremos hacia una alquibla con la que estarás satisfecho: Vuelve tu rostro en dirección de la Mezquita Sagrada. Dondequiera que estéis, volved vuestros rostros en su dirección», por lo que Mahoma se orientó hacia la Kaaba, qibla de los Profetas, en un claro gesto de diferenciación y ruptura con los judíos.

Por otra parte, Grabar (1973: 121) considera que esta razón no es suficiente y expone otras razones desde las que podía explicarse el origen del *mihrab*, además del citado por Maíllo: en primer lugar, porque en las mezquitas más antiguas no se han encontrado restos de *mihrabs* y que la estructura arquitectónica de la mezquita en sí misma está orientada hacia la alquibla, de modo que es el muro y no, probablemente, la hornacina lo que marcaba la dirección del rezo. Grabar también señala que el *mihrab* es un elemento poco visible desde cualquier parte del templo (Grabar, 1973: 121). Si hubiera constituido un punto verdaderamente importante es posible que la mirada desde la entrada del templo, como sucedía en las basílicas, se dirigiera hacia el propio *mihrab*. No obstante, cabe colegir que este aspecto será repensado en el presente trabajo, puesto que en la Mezquita de Córdoba el acceso principal al templo desde el patio marca un eje axial que finaliza precisamente en el arco de entrada al *mihrab*. Lo que parece suceder, como se observará en las próximas páginas, es que como el santuario en los templos a partir del siglo VI, el *mihrab* queda oculto por la distribución de la propia arquitectura de la mezquita, lo cual genera el ambiente íntimo y misterioso (Ruiz Souza, 2001: 440) que hace tan característica esta área del muro sagrado, que se llenaba de luz en plena acción ritual.

La etimología de la palabra *mihrab* también plantea algunas dudas y dificultades. Parece poseer un significado polisémico que hace alusión a un lugar de privilegio (Khoury, 1998: 11-18) que puede hacer referencia a varios espacios: el destinado al trono regio, por ejemplo, en el caso del salón del trono de Madinat al-Zahra construido por el califa Abderramán III (Parada López de Corselas, 2013: 114), e incluso a ejemplos anteriores como la cátedra del obispo (Parada López de Corselas, 2013: 111) en el espacio de culto cristiano o al mismo lugar donde la divinidad habita metafóricamente dentro del templo judío (Roitman, 2016: 44-46). A estas premisas habría que sumar la comentada influencia que parece ejercer la nueva cosmogonía del templo a partir del siglo VI, vinculada al pensamiento neoplatónico alejandrino. En este caso, la forma de representación de lo sagrado, como se ha mencionado con anterioridad, se hace mucho más abstracta y/o conceptual. En el templo cristiano este efecto trascendental se conseguía, en términos estéticos, por medio de la plasmación de los atributos simbólicos de la divinidad y del uso específico de la luz (Schibille, 2014: 226). En los textos del citado Pseudo Dionisio Areopagita, entre otros, se indica que la figuración y la palabra no son suficientes para acceder a la realidad de lo divino (Schibille, 2014: 224), lo cual parece ser significativo si se aplica al análisis de la iconología o significado profundo del mensaje del *mihrab*, como nicho completamente vacío, y su función.

As such, it is consistent with Pseudo-Dionysius' negative theology, according to which the divine cannot be adequately represented in verbal or, in fact, visual terms. Light is the only visible medium that approximates the representation of the divine paradigms due to its own simplicity and unity. (Schibille, 2014: 224).

La morfología que adoptan estas estructuras de *mihrab* en el muro de alquibla resulta también sumamente interesante tanto por su lenguaje formal como por su significado simbólico. Por lo general, los *mihrabs* más antiguos reproducen las formas de la hornacina de la veneración, la cual era utilizada en el arte de la Antigüedad para destacar las figuras de personajes importantes. En las siguientes páginas se retornará sobre ello. También se debe tener en cuenta el periodo cronológico en el que los *mihrabs* empiezan a aparecer en la arquitectura de mezquita, hacia mediados del siglo VIII (Calvo Capilla, 2014: 53), lo cual invita a pensar que estos nichos participan de una tradición espiritual que había comenzado mucho tiempo atrás en el desarrollo

simbólico del arte antiguo mediterráneo y que se utilizaba para señalar la especial relevancia de una figura concreta, desde divinidades hasta personajes de rango elevado (Parada López de Corselas, 2013: 110), como se ha indicado. Por tanto, este tipo de nicho avenerado u hornacina era muy conocido en el contexto cultural del Mediterráneo en la Antigüedad. Puerta señala que la morfología que adopta el *mihrab* también provocó algunos desencuentros entre los tradicionalistas musulmanes (Puerta Vilchez, 2018: 257), según recoge el cronista Ibn Hazm (m. 1064). Ibn Hazm narra que en los primeros siglos de la codificación de la mezquita hubo un movimiento contrario a la colocación del *mihrab* por sus similitudes con los altares cristianos. No obstante, se debe tener en cuenta que el relato de Ibn Hazm es una fuente muy tardía que narra un acontecimiento que sucedió dos siglos antes.

Los *mihrabs* en los primeros oratorios andalusíes debieron de adoptar una forma muy similar a la de las placas-nicho visigodas, que también reproducían el lenguaje formal de la hornacina antigua y que se colocaban, en su mayor parte, en la zona del altar y en algunos cancelos (Torres Balbás, 1956: 36): dos columnas sosteniendo una cubierta avenerada o gallonada. Se conservan numerosos ejemplos de época visigoda de esta tipología tanto en Córdoba, como en Toledo y en Mérida, hoy en día aislados y descontextualizados en colecciones de museos, pero que mantienen la forma tradicional de la hornacina de la veneración que se repetirá constantemente en la conformación de los *mihrabs* andalusíes. También existen casos especialmente significativos que parecen marcar una conexión interesante entre la colocación de la placa-nicho en el testero del *sancta sanctorum* del templo cristiano y la posición que ocupa el *mihrab* en la mezquita. Uno de los ejemplos más elocuentes es la cabecera de la Iglesia de San Pedro de la Nave en Zamora por la especial posición en la que se dispone la hornacina avenerada, cubriendo precisamente el hueco por el que entra la luz que ilumina directamente el altar. Como se indicaba anteriormente, el *mihrab* de la ampliación de al-Hakam II es muy elocuente por las dimensiones extraordinarias que adquiere y por los motivos decorativos que lo cuajan de suntuosidad y que se han interpretado como elementos ligados al pasado andalusí y al recuerdo de los califas. Sin embargo, estos modos de expresión, riqueza, colores, disposiciones, etc., recogidos en el *mihrab* de al-Hakam II reiteran una serie de cánones estéticos y simbólicos que parecen haber sido asumidos culturalmente con anterioridad a los inicios del tiempo andalusí.

A pesar de ello, las razones para explicar la monumentalidad que alcanza el *mihrab* de la ampliación califal de al-Hakam II todavía plantean algunas dudas. Según Calvo la estructura del muro de alquibla de las mezquitas orientales de Samarra (Irak) construidas en época del califato abasí de Bagdad podrían haber ejercido una influencia notable en la disposición que toma en la Mezquita de Córdoba (Calvo Capilla, 2008: 94). Por otra parte, la grandiosidad que adquiere la hornacina de la veneración en tres dimensiones en la ampliación de al-Hakam II también se ha propuesto como una recuperación o plasmación íntegra de la cultura visual del Mediterráneo de la Antigüedad Tardía como símbolo de legitimidad de los califas omeyas cordobeses en el pasado hispano de al-Ándalus (Calvo Capilla, 2014: 92-95) y como herederos de los califas de Damasco, que a su vez utilizaron formas de expresión artística muy ligadas a la tradición visual romano-oriental, lo cual se ha señalado en los capítulos anteriores.

8.1. El *mihrab* de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba.

La nueva sala del *mihrab* de al-Hakam II de la Mezquita de Córdoba fue construida en la segunda mitad del siglo X. Según los datos que ofrece el cronista Ibn Idari (Abad Castro, 2009: 10) la cúpula que cubre el *mihrab* fue terminada en junio del año 965.

La habitación centralizada que acoge el *mihrab* reproduce una serie de formas arquitectónicas y composiciones artísticas que, en su mayoría, eran conocidas en la cultura visual del Mediterráneo de la Antigüedad (Parada López de Corselas, 2013: 109-110; Calvo Capilla, 2014: 87). En el caso que ocupa a este capítulo, la sala del *mihrab* de al-Hakam II alcanza unas cotas de monumentalización y belleza estética que llaman la atención por la armonía de su composición. Las primeras investigaciones sobre esta peculiar estructura parecen haberse centrado, de nuevo, en un análisis de este espacio desde la perspectiva únicamente de la historia sagrada islámica, lo cual ha derivado en la conclusión de que su composición resulta inusual dentro de los parámetros de la de la arquitectura de mezquita. Y en parte, no faltan razones para confirmar este hecho. Así, se podría afirmar que no existen precedentes de un *mihrab* con estas características en ningún santuario islámico a lo largo de la cuenca mediterránea. La pregunta

que cabría hacerse es si este tipo de estructura estaba presente en algún otro contexto artístico y/o religioso del que pudo haberse hecho eco el diseño del *mihrab* cordobés (Ruiz Souza, 2001: 444) o se inspira en alguno que, tal vez, no se haya conservado. La atención se focalizará en esta cuestión a lo largo del capítulo.

La planta de la sala del *mihrab* toma una forma centralizada octogonal inscrita en una sala cuadrada ubicada en el corazón del muro de alquibla que mide 3,77 m de anchura por 3,57 m de profundidad (Calvo Capilla, 2014: 88).

En cuanto al alzado (figs. 141-142), el acceso a la sala se realiza por medio del gran arco de herradura enmarcado en un alfiz, señalado en capítulos anteriores. En el interior de la sala la estructura se divide en dos cuerpos: el inferior realizado en placas de mármol lisas y que finaliza a media altura en un friso decorativo. Sobre este friso se levanta un segundo cuerpo de arcos de tres lóbulos ciegos apoyados en columnillas compuestas de basa, fuste y capitel. Sobre este cuerpo de arcos se desarrolla una banda con inscripciones sobre la que apoya la base de la cúpula que adopta la forma de venera cóncava realizada en yeso (Calvo Capilla, 2008: 93).



Figs. 142 y 143. Alzado y cúpula de la sala del *mihrab*, macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba.

Los motivos ornamentales que se desarrollan a lo largo de toda la sala son de una belleza y calidad extraordinarias, los cuales forman parte de un repertorio decorativo que también se hace eco de un lenguaje anterior. En este momento no se aludirá a sus posibles interpretaciones iconográficas e iconológicas, lo cual queda reservado para los próximos capítulos 9 y 10, pero sí a la descripción de la decoración. La parte inferior de la sala se ha recubierto con paneles de mármol, habitual en las arquitecturas del Mediterráneo Tardorromano (Arnau Amo, 2014: 63; Schibille, 2014: 21) y específicamente, mantenida en las mezquitas (Calvo Capilla, 2008: 95). Estos cuerpos inferiores decorados con placas de mármol de colores estaban presentes, por ejemplo, en la basílica de Santa Sofía de Constantinopla. Se utilizaban, además de por la belleza del material, como recurso estético para potenciar el reflejo de la luz, uno de los atributos divinos por excelencia (Schibille, 2014: 157; 227). El reflejo de la luz sobre la superficie del mármol generaba una intensidad de la misma que inundaba todo el espacio y que ayudaba a fomentar la «percepción sensible de la divinidad» (Schibille, 2014: 1). Este punto será tratado en mayor profundidad en el capítulo 10.

El friso que separa los dos cuerpos del alzado se compone en su parte inferior de un ritmo de molduras trepanadas entrantes y salientes y profusamente decoradas con motivos vegetales. Estas molduras sostienen una inscripción dorada en lengua árabe coronada por una banda de formas circulares unidas entre ellas que albergan flores de cuatro pétalos (fig. 144). Esta decoración circular de tallos continuos y rítmicos recuerda a la que presentan algunos edificios de época romana, ya que estos círculos que se suceden rítmicamente en una composición continua eran habituales, por ejemplo, en los mosaicos romanos, incluso tardoantiguos y visigodos. Ejemplo de ello podría ser la decoración de la Iglesia Santa María en Quintanilla de las Viñas, Burgos, siglo VII (fig. 145) o los fustes de la Iglesia de San Salvador Chellas, en Portugal, también de la misma época (fig. 146).



Fig. 144. Friso entre el primer y segundo cuerpo, sala del *mihrab* de la macsura de al-Hakam II. Mezquita de Córdoba.



Fig. 145. Decoración exterior de la Iglesia de Santa María en Quintanilla de las Viñas, Burgos, siglo VII.



Fig. 146. Fuste de columna de la Iglesia de San Salvador Chellas, Museo do Carmo, Lisboa.

En el segundo cuerpo la mayor parte de los motivos ornamentales se han realizado en placas de yeso sobre las que se desarrollan elementos vegetales con cierta planitud que recuerdan a los paneles que se realizaron en las mezquitas orientales bajo el mandato de los califas abasíes (Calvo Capilla, 2014: 88; Momplet Míguez, 2012: 250). Los arcos trilobulados de este segundo cuerpo presentan una decoración a modo de dovelas lisas de color rojo alternas con otras con decoración vegetal en relieve. Los arcos están enmarcados en alfices con sus líneas arquitectónicas profusamente decoradas con hojas y vegetación variada. Sobre los arcos se desarrolla una banda con inscripción en árabe que recorre los siete lados de la sala. Las letras están policromadas en dorado y se desarrollan sobre un fondo rojo. Sobre la inscripción aparecen otras tres finas bandas sobre las que se apoya la base de la cúpula. En la primera banda se han

esculpido ornamentos floreados sobre fondo rojo; en la segunda una decoración esquemática vegetal y por encima una banda decorativa donde aparecen unos motivos que recuerdan a las cuentas que conforman collares y joyas (Calvo Capilla, 2008: 95; Parada López de Corselas, 2013: 118). Sobre esta banda enjoyada (fig. 147) se desarrolla la cúpula de media esfera en forma de gran venera. Calvo indica que en este periodo uno de los libros más leídos en al-Ándalus era el *Libro del Collar Único* de Ibn Abd Rabbihi (m. 940), dedicado a la descripción de piedras preciosas (Calvo Capilla, 2014: 90). Las joyas y gemas en la literatura y en el arte imperial romano-oriental, como explica Schibille (Schibille, 2014: 132), representan fuentes de luz en alusión a la potencia iluminadora y eterna de la divinidad. Forman parte de los atributos simbólicos de la misma (Campbell, Cutler, 1991: 828; Schibille, 2014: 132-133).



Fig. 147. Detalle del arranque de la cúpula de la sala del *mirhab* sobre una banda de cuentas de collar, macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba.

La policromía es uno de los recursos estéticos más importantes para el análisis iconológico y simbólico de la sala del *mihrab*, así como de los mosaicos, tratados en el siguiente capítulo. Los colores rojo carmesí y dorado que destacan en la sala del *mihrab* eran frecuentes en la paleta cromática de la Antigüedad (Schibille, 2014: 118-119), así como el color blanco, que facilita que la luz resbale por los muros de la sala. A partir del siglo VI, con la decoración de

Santa Sofía, tanto la cultura visual como la literatura generada en las descripciones de estos edificios se hacen eco de la importancia del uso de ciertos colores como los ya mencionados, además de los verdes y azules. Los colores mencionados ayudaban, según Schibille (Schibille, 2014: 120) a generar un espacio que cumplía con los nuevos ideales neoplatónicos con los que se concebía el nuevo templo microcósmico. Ejemplo de ello son los textos de Pablo Silenciaro o Procopio de Cesarea (Schibille, 2014: 120).

Gracias a la conservación de una buena parte de la policromía del espacio del *mihrab* de al-Hakam II se han podido realizar interpretaciones iconológicas que vinculan el color rojo de la sala con un recuerdo de la tienda roja bajo la que el Profeta tuvo un encuentro con Dios. Esta tradición está recogida en los Hadices o Tradiciones del Profeta (Calvo Capilla, 2014: 89), tal y como se ha citado en el capítulo anterior, además de en un texto del *Muqtabis* de Ibn al-Hayyan. En este último relato, se insiste, se recopila una tradición que indica que en el periodo de las conquistas el Profeta levantó una tienda roja en el centro del campamento militar y que aquí podría situarse el origen de la ya señalada *qubba* islámica que cumple la función de identificación visual del poder político y religioso (Calvo Capilla, 2008, 94). Calvo Capilla (2014: 89) también hace alusión a una leyenda ligada al califa omeya Muawiya en la que se indica que en la batalla de Siffin (657) se colocó en el centro del campamento una *qubba* o tienda adornada con joyas en la que se dispuso una copia del Corán con una función apotropaica (Lammens, 1928: 138). Sin embargo, la historia de las tiendas rojas podría tener un precedente, de nuevo, en la literatura bíblica con respecto a la tradición de la constitución del Tabernáculo portátil y la Tienda del Encuentro. Según el relato del Éxodo, 26 la Tienda del Encuentro, donde se situaría metafóricamente la Alianza entre Dios y su pueblo, estaría cubierta por tapices de color escarlata, púrpura y carmesí, y decorada con ornamentos dorados (Roitman, 2016: 42).

8.2. La historia sagrada del *mihrab*: Medina y el Profeta.

The mihrab is the first and perhaps only symbolic form that can be explained almost entirely through religious, indeed even pietistic, reasons. (Grabar, 1978: 121).

La anterior cita de Grabar podría resumir la interpretación tradicional aplicada al nicho del *mihrab* desde sus inicios y que se afianzó en la historiografía del arte islámico. Por lo general, la presencia del nicho utilizado para el *mihrab* en el muro sagrado de las mezquitas se ha tomado como un recuerdo que alude a la posición que ocupaba el Profeta Mahoma cuando dirigía el rezo en su propia vivienda, acompañado de sus primeros seguidores. Este lugar se transformó posteriormente en la gran mezquita sagrada de Medina en cuyo perímetro se ubica la antigua vivienda del Profeta (Grabar, 1976: 94).

El *mihrab* más antiguo que se conserva es, precisamente, el de la Mezquita de Medina, datado a mediados del siglo VIII (Whelan, 1986: 205-223; Calvo Capilla, 2014: 57). El *mihrab* con la forma de un nicho cóncavo parece haberse incorporado a la arquitectura de mezquita mucho tiempo después de la muerte del Profeta. Tal vez en los primeros oratorios islámicos el *mihrab* lo constituyera una pequeña señal realizada en el muro de alquibla (Maíllo Salgado, 1999: 156), lo cual justificaría la ausencia arqueológica de los mismos en los primeros oratorios musulmanes del siglo VII; sin embargo, como apuntaba Grabar (Grabar, 1978: 121), ésta parece una razón insuficiente para explicar dicha ausencia debido a que la orientación de la mezquita la marca la totalidad del muro sagrado, no únicamente el *mihrab*. Calvo indica que la tradición islámica suele atribuir la colocación de los primeros *mihrabs* a la labor del califa al-Walid (m. 715) según referencias que aportan fuentes documentales del siglo XV (Calvo Capilla, 2014: 57-59). Entre estas fuentes cronísticas apunta a la de Ibn Tagri Birdi que recoge que la antigua Mezquita de `Amr en Fustat (El Cairo) no poseyó un *mihrab* hasta que el califa al-Walid dio orden al gobernador de Egipto de colocarlo (Calvo Capilla, 2014: 58).

Según la ortodoxia islámica, el sentido del *mihrab* dentro de la mezquita es utilitario para marcar exactamente la dirección del rezo hacia la *Kaaba* situada en La Meca. Sin embargo, como se ha indicado con anterioridad, la orientación de las primeras mezquitas ha suscitado algunas problemáticas, lo cual quedó plasmado en los trabajos tanto de Rius (2000) como de King (2019), entre otros autores. Tras la observación de este fenómeno de contradicción entre la tradición sagrada y las fuentes arqueológicas, los citados autores se preguntaron en qué momento podría haberse iniciado la orientación del muro de alquibla hacia La Meca. Lo que concluye King (2019: 88) es que la estructura de los primeros oratorios islámicos como los de Damasco, Fustat y Córdoba se adaptaron al trazado de las ciudades preislámicas (Kennedy, 1985: 13). Así,

la primera alquibla de la Mezquita de Córdoba se ha comprobado que fue construida sobre dos edificios anteriores y en línea con el plano urbano de la antigua Colonia Patricia (King, 2019: 34). Los trazados de las alquiblas de las primeras mezquitas en al-Ándalus y del Norte de África, se insiste, parece que se orientaron hacia el orto del sol en el solsticio de invierno (Rius Piniès, 2000: 19; Calvo Capilla, 2014: 178). De modo que la propia Mezquita de Córdoba en sus inicios no se orientó hacia La Meca ni tampoco se corrigió su orientación inicial en las ampliaciones posteriores.

Según estos datos, los nuevos trabajos de investigación sobre la orientación de la Mezquita de Córdoba (Samsó, 1992; Rius Piniès, 1996; 2000; González Gutiérrez, 2015; Calvo Capilla, 2014; King, 1978; 2001; 2019) hacen sospechar que la fijación de la ortodoxia islámica en lo que respecta a la colocación de ciertos elementos en la estructura arquitectónica de la mezquita es fruto de un proceso lento de codificación que empieza a dar resultados en los inicios del siglo IX, cuando se produce, tras un largo proceso, la fijación de los textos coránicos y se canoniza la vida del Profeta (Mallat, 1994: 166) en el contexto abasí de Bagdad. Por tanto, esto podría explicar que los oratorios de culto musulmán anteriores a los años 800-850 muestren otro tipo de orientación de sus muros de alquibla:

Una cuestión importante a tener en cuenta a propósito del relato de la historia sagrada es desvelar cómo y cuándo este nicho del *mihrab* se asocia a la labor piadosa del Profeta y si existen testimonios contundentes que así lo determinen. Tal vez esta tradición religiosa se fue conformando paulatinamente como definición diferencial de una nueva comunidad de creyentes pero que parte en sus inicios, como ya indicó Wansbrough en *Quranic Studies* (Mallat, 1994: 166) de tradiciones religiosas presentes en los contextos judeocristianos. Este mismo hecho podría traspasarse al hecho artístico y el *mihrab* podría haber contenido unas implicaciones simbólicas hasta el siglo IX ligadas a la misma interpretación que había adquirido el *sancta sanctorum* a partir del siglo VI. Como se viene indicando, la morfología arquitectónica del espacio del tramo presbiterial en la basílica cristiana a partir de Santa Sofía y el lugar que ocupa el *mihrab* en la mezquita son muy similares.

Según Shoemaker (Shoemaker, 2010: 220) existen muchos indicios que apuntan a que las primeras y reducidas comunidades proto-musulmanas de los siglos VII y VIII mantuvieron la

tradición de dirigir el rezo hacia Jerusalén. La antigua ciudad santa parece pervivir en la memoria de estas comunidades y se ha vinculado muy estrechamente con las tradiciones del Profeta Mahoma. La más famosa, muy probablemente oral en sus inicios, narra el ya mencionado viaje nocturno en sueños del Profeta desde la *masjid al-Haram* a la *masjid al-Aqsa*, desde la Mezquita Sagrada a la Mezquita Lejana (Mintz, 2010: 25), que la tradición islámica ha identificado desde La Meca hacia Jerusalén (Grabar, 1959: 61) y es allí donde se produjo el Ascenso a los Cielos, según la sura *al-isra* (Corán, 17: 1). En opinión de Grabar (Grabar, 1959: 60-61) esta tradición perteneciente a la historia sagrada del islam pudo haberse asumido como tal a partir del siglo IX, cuando algunos tradicionistas musulmanes confirman que el califa Abd al-Malik en el siglo VIII mandó construir la Cúpula de la Roca, para conmemorar el Ascenso del Profeta a los Cielos en el viaje nocturno.

A mediados del siglo IX, el prolífico historiador y compilador al-Bujari (810-870) junto con otros tradicionistas de la órbita del califato abasí de Bagdad, como se ha señalado anteriormente, se posicionaron en contra de que la *masjid al-Aqsa* o la mezquita santa mencionada en los textos coránicos se situara en la ciudad de Jerusalén (Grabar, 1973: 50), tal y como habían propuesto otros autores para explicar la ubicación del Ascenso a los Cielos de Mahoma. La ortodoxia abasí generada en Bagdad entre los 800-850 parece ser la que determinó que el rezo debía dirigirse a La Meca y no hacia Jerusalén (Shoemaker, 2010: 241-244). Podría ser plausible que los califas abasíes de Bagdad decidieron desvincularse en dos vertientes tanto del poder que habían ejercido la dinastía Omeya en Oriente Próximo, así como de las tradiciones judeocristianas. Así pues, los primeros Santos Lugares islámicos de Jerusalén, que ocupan la antigua explanada del Templo, estaban efectivamente ligados al poder de los reyes árabes Omeyas. Posteriormente, como sugiere Grabar (1973: 50), cuando los califas abasíes afianzaron su poder y el de la nueva fe islámica a mediados del siglo IX tal vez se recuperaron los edificios de la Cúpula de la Roca y de la Mezquita al-Aqsa en Jerusalén con un nuevo nivel de significado, reinterpretado, y que aparece recogido en las crónicas de conquista. De este modo se generó un itinerario sagrado de fundamento únicamente musulmán arraigado en una tradición asociada definitivamente al Profeta y confirmada por los textos coránicos (Mallat, 1994: 166). Se ha de tener en consideración que según las investigaciones sobre estos textos coránicos iniciadas por J. Wansbrough (1977; 1978), aplicando el método histórico-crítico, la datación para una recopilación total de estos textos sagrados es el siglo IX (Segovia, 2012: 24). El proceso de

creación de itinerarios sacros promocionados por el poder regio no es una novedad en el contexto de los Santos Lugares. Como explica Halbwachs a propósito del itinerario de peregrinación creado a partir del siglo IV gracias a los relatos de los Evangelios, la intención sobre estos Santos Lugares es generar «testimonios sensibles» (Halbwachs, 2014: 46) donde el pasado de estos personajes piadosos puede percibirse. Es decir: «El pasado se convierte parcialmente en presente: se toca, se está en contacto directo con él» (Halbwachs, 2014: 46).

Así pues, retornando al elemento principal del presente capítulo, el nicho del *mihrab*, parece también probable que su asociación con las tradiciones vinculadas a la vida del Profeta y a su presencia simbólica sean una consecuencia de la conformación de la historia sagrada del islam generada gracias a la labor de los califas abasíes de Bagdad, en un proceso similar al que se inició con los santos lugares del cristianismo en época constantiniana. Pero en sus inicios, además de en otros espacios del Mediterráneo, también podría existir la probabilidad de que el *mihrab* mantenga antiguos niveles de significado iconológico o que su lectura iconográfica no sea únicamente el recuerdo del Profeta y englobe un sentido metafórico mucho más profundo, como se propone que sucede en el *mihrab* de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba.

En sus inicios, el *mihrab* podría haber acogido, a nivel iconológico, un sentido muy próximo al que se ha determinado que cumplía el *sancta sanctorum* en la concepción del templo neoplatónico iniciado en Santa Sofía de Constantinopla: el de representación, por medio de la fuerza de la presencia invisible, de la Gloria de Dios. Según la disposición arquitectónica de los elementos artísticos en la macsura de al-Hakam II, como la cúpula, los mosaicos, las inscripciones, etc., siguiendo el criterio de interpretación tanto de Ewert (1995: 55) como de Calvo Capilla (2008: 95), así como los recursos estéticos presentes en su estructura, el mensaje de la macsura del siglo X en la Mezquita de Córdoba parece mostrarse muy cercano a los ideales neoplatónicos desarrollados en Bizancio a partir del siglo VI descritos en los capítulos anteriores.

A lo largo del presente estudio se ha determinado que el contexto en el que se realizan los primeros oratorios de culto islámico a finales del siglo VII y principios del siglo VIII constituye un momento de profundos cambios teológicos iniciados en el siglo VI (González Ferrín, 2013: 10; Crone, Cook, 1979: 34) que afectaron de forma significativa a las estructuras de los templos

cristianos, recuperando la antigua idea del Templo judío triunfal construido por Salomón (Ousterhout, 2010: 252). Como se ha venido indicando, los himnos compuestos a propósito de la construcción de los nuevos espacios de culto, como el himno siríaco de la Catedral de Edesa, dejaron muestra de una nueva forma de entender el templo como el espacio donde habita metafóricamente la esencia de la divinidad. ¿Cumplía el *mihrab* esta función antes de adquirir las connotaciones exclusivamente islámicas? A continuación, se procede a señalar algunos antecedentes que podrían ayudar a justificar el *mihrab* como un elemento, en sus inicios, vinculado a la nueva forma de entender la arquitectura como iconografía, en sí misma, del mensaje divino y como representación de la presencia de lo sagrado en términos neoplatónicos.

8.3. La interpretación del Vacío: el *mihrab* como paradoja de la visibilidad de lo invisible.

Desde luego hay mezquitas muy sobrias, pero hay otras en las que el vacío «habla», y lo hace con una fuerza tal que estrangula y corta la respiración. (Otto, 2009: 123).

Una de las características más singulares del *mihrab* es la elocuencia del vacío (Torres Balbás, 1956: 156-159). Este vacío se ha interpretado en la historiografía del arte como una de las posiciones más características de la ortodoxia islámica, es decir, como justificación de la prohibición de representar a la divinidad con atributos humanos (Vallejo Triano, 2019: 121), contenida en algunos Hadices y en la exégesis coránica (Grabar, 2012: 20). Sin embargo, el análisis de las circunstancias y de los contextos más allá de la historia sagrada musulmana, recopilada tardíamente, ha producido algunos desajustes entre las fuentes canónicas y los restos materiales y artísticos conservados (Shoemaker, 2010, 3; Grabar, 2012: 20-22).

Gracias a los nuevos enfoques que aportan las recientes investigaciones, mencionadas en el capítulo 3, donde el análisis comparativo resulta fundamental, la atención a lo que sucede en un contexto general en el mismo espacio-tiempo en lo que respecta a otras comunidades religiosas deja muestra de que a partir del siglo VI, gracias al impulso de la nueva concepción del templo con la *Renovatio Imperii* de Justiniano y de forma progresiva, la divinidad se comprende de un modo mucho más trascendente, simbólico y metafórico. Lo sagrado toma cuerpo por

medio de la potencia de su invisibilidad y las primeras construcciones templarias de culto islámico, a partir del siglo VIII, parecen responder también a estas necesidades iconográficas. Por tanto, la comparación entre la narración canónica islámica en referencia a los espacios de culto y las fuentes artísticas no islámicas aportan una gran cantidad de vías de interpretación, del mismo modo que sucede con las fuentes escritas árabes y no árabes (Wolf, 2014: 14; Shoemaker, 2010: 8). En esta ocasión la atención recaerá en algunas posibles interpretaciones del *mihrab* por medio de su lectura desde el contexto artístico y cultural próximo-oriental ligado a la nueva concepción del templo como microcosmos y como espacio de habitación de la divinidad.

Antes de comenzar con el análisis se ha de indicar que el *mihrab* de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba, gracias a su antigüedad y a su estado de conservación, representa un magnífico apoyo para las hipótesis interpretativas que se van a plantear a lo largo del presente epígrafe con respecto al *mihrab* desde sus inicios.

Como se ha citado en los párrafos precedentes, el *mihrab* y el vacío que lo caracteriza se han vinculado, en la historiografía del arte, a la señalada problemática de la representación de imágenes sagradas en el islam. En la exégesis coránica y en los hadices, la creación de imágenes sagradas forma parte de la idolatría y de la adoración de imágenes que estaba presente en la cultura religiosa mediterránea desde la Antigüedad, un hecho considerado herético por algunos hadices, como recoge, por ejemplo, un hadiz de Ibn Abbas del siglo VII y transmitido por al-Bujari en el siglo IX: «*Quien haga imágenes en esta vida, le será exigido que insufla en ellas un espíritu (o alma), pero no podrá hacerlo*» (al-Bujari, *Sahih*, trad. Amer Quevedo, 2020: 87). Sin embargo, se ha de tener en cuenta que la cuestión de la idolatría estaba presente también en los textos bíblicos que componen el Antiguo Testamento (Éx. 20, 4-5), así como en la literatura helenística. Lo cual podría indicar que este hecho preocupaba a un sector importantes de las comunidades religiosas que componían el tiempo de la Antigüedad Tardía del Mediterráneo oriental.

Para el caso que ocupa al presente estudio es interesante el punto de vista que ofrecieron autores como Plutarco en el siglo I. Este autor cercano al pensamiento platónico se mostró algo hostil a la representación de la divinidad con atributos humanos (Grabar, 1998: 20). Sin embargo, Plutarco matiza que los creyentes sólo ven figuras humanas pero la comprensión de lo divino no puede alcanzarse por medio de ellas sino del alma (Grabar, 1998: 20). Los autores

cristianos más prolijos de la Antigüedad Tardía también dejaron impronta a este respecto. Ejemplo de ello son Clemente de Alejandría o San Agustín de Hipona. En los tres casos mencionados no se condenaba la creación de imágenes divinas, pero sí explicitaron que existían diferentes niveles de interpretación. En el caso de Clemente de Alejandría la problemática surgía con aquel que realizaba las imágenes que no debía confundirse con un «creador de seres» (Mango, 1986: 140), la cual es una característica propia de Dios. Uno de los textos más explícitos que se conoce de la Antigüedad Tardía que parece posicionarse contra la adoración de imágenes pintadas es el Canon del Concilio de Elvira del siglo IV, celebrado en Hispania, que manifiesta lo siguiente: «*Placuit picturas in ecclesia non debere nec quod coletur et adoratur in parietatis depingatures*» (Grabar, 1998: 90).

Por otra parte, el obispo Juan de Tesalónica en el siglo VII reprochó a un pagano la representación de la divinidad por medio de imágenes figurativas (Mango, 1986: 140-141). Para el obispo cristiano la diferencia entre la idolatría pagana y la veneración de la imagen cristiana es que los cristianos veneran esculturas que representan a hombres que han sido reales, «sirvientes de Dios», mientras que los paganos inventan las imágenes de sus dioses (Mango, 1986: 140). Aquí se puede apreciar como en este periodo final de la Antigüedad Tardía la utilidad de la representación de los ciclos narrativos en el interior del templo que se había desarrollado durante los primeros siglos del cristianismo romano había cambiado. Según Grabar en este periodo temprano no existía acuerdo canónico entre las comunidades cristianas del Mediterráneo en la forma de representar a lo divino (Grabar, 1998: 90-91). No obstante, se ha podido comprobar a lo largo del presente estudio, que desde unos inicios en la estética romana, el cristianismo fue paulatinamente transformando la iconografía de lo sagrado hasta culminar en la representación de lo divino por medio de su morada, o del templo microcósmico (Grabar, 1967: 73), gracias a un complejo desarrollo de la literatura religiosa y su plasmación metafórica en la cultura visual hacia mediados del siglo VI. La imagen humana de Dios deja de tener importancia y su representación se torna invisible, en una «estructura espiritual» (Cox Miller, 2009: 31) captada por medio de elementos físicos y de una estética de lo trascendental que se potencia gracias a la utilización de la luz y del vacío (Cox Miller, 2009: 30-31).

Empero, en la historiografía tradicional del arte se ha otorgado una importancia capital a la problemática generada por la conocida crisis iconoclasta. Algunos autores, como el propio Grabar (1998: 126), determinaron que: *«El Islam y su éxito fulminante instituyeron de nuevo, con fuerza renovada, el principio de una religión monoteísta sin imágenes materiales; los judíos contribuyeron a este movimiento, y ellos mismos conocieron una renovación del rigorismo anicónico; los cristianos orientales y sobre todo los adherentes a sectas orientales, paulicianos y maniqueos, padecieron las consecuencias de la misma oleada anicónica incluso iconoclasta, que se desarrolló en los siglos VII-IX, favorecida por el auge del Islam y en y alrededor de los países de misiones musulmanas»*

Algunas interpretaciones historiográficas, las cuales han gozado de un éxito considerable, vinculan a una influencia directa de las comunidades judías e islámicas de Oriente Próximo la decisión de los emperadores iconoclastas romano-orientales de destruir las imágenes figurativas. La crisis iconoclasta (726-843) forma parte de un proceso de gran complejidad. Lo primero que cabe colegir es que la crisis de la imagen afectó al entorno de Constantinopla y sus alrededores, con un alcance diferente en cada una de las provincias que pertenecían al Imperio Romano de Oriente. Parece ser que la crisis del iconoclasmo fue la consecuencia de una proliferación en la creación de iconos a los que se atribuyeron propiedades taumatúrgicas derivadas de las tradiciones orales (Bloch, 2008: 63; Grabar, 1998: 16-17). También fue problemática la adoración de las figuras que representaban a los emperadores, algo que sucedía desde época imperial pero que fue duramente criticada por algunos autores cristianos. Sin embargo, los textos conservados indican que no existía una homogeneidad en el pensamiento religioso a este respecto (Grabar, 1998: 20-23; Lidova, 2017: 55).

Como bien reconoce Grabar (1998: 112) el estallido de la crisis iconoclasta no se produjo por una única causa a corto plazo. El cuestionamiento de la creación de imágenes y su adoración estaba presente en el pensamiento de las comunidades religiosas del Mediterráneo desde el siglo I, como se ha citado anteriormente. La población constantinopolitana conservaba del helenismo muchos aspectos de su vida y mantenía algunas estructuras culturales que formaban parte del acervo popular de la población (Durkheim, 1996: 319-320). Sin embargo, posiblemente debido a las disputas generadas con respecto a la creación de iconos y la popularización de los mismos, el emperador bizantino León III hizo del iconoclasmo un problema de Estado (Grabar, 1998: 112).

Se ha de añadir Constantinopla vivió una época de esplendor durante el siglo VI con el reinado del emperador Justiniano. A su muerte se mantuvieron las estructuras del imperio, empero hacia finales de siglo se produjo una crisis con respecto a la etapa anterior. La desconfianza entre la población constantinopolitana posee una casuística concreta derivada de los problemas de salud pública que produjo la epidemia de peste que asoló la ciudad hacia finales del siglo VI, la cual desencadenó una crisis económica galopante sumada a nuevos problemas en las fronteras en la zona de los Balcanes y por la ruptura del pacto con el Imperio Persa a comienzos del siglo VII (Mango, 1989: 161). Este periodo entre los siglos VII y VIII en Constantinopla coincide con una caída de la actividad constructiva que invita a sospechar que la devoción popular se canalizó mediante la creencia en el poder curativo y milagroso de las reliquias en general y del icono en particular (Bloch, 2008: 85). Por tanto, avanzada la primera mitad del siglo VII parece plausible que la actividad artística se concentrase en la creación de iconos (Cortés Arrese, 2010) y hubiera un menor interés en los grandes ciclos escultóricos y pictóricos que se realizaban en los edificios de culto. La economía en este caso juega también un papel fundamental: la construcción de un edificio y su decoración tiene un elevado coste que, en las circunstancias descritas, era difícil de asumir.

La querella contra las imágenes parece poder explicarse desde diversos cambios que afectaron a la población de Constantinopla y su área de influencia más cercana. Es por ello que la actividad artística se redujo y constructivamente no existen restos significativos de edificios de nueva planta. Sin embargo, visto todo lo anterior, es poco probable que los emperadores romano-orientales ordenaran esta destrucción de imágenes por sus contactos fronterizos con comunidades monofisitas, judías o islámicas (Grabar, 1998: 113; Olster, 2006: 45-77). Más todo parece apuntar a un mecanismo de control de la población y de sus prácticas devocionales leídas como idolátricas y que podrían haber acentuado la tensión que se vivía en la capital y alrededores. A nuestro juicio, no debería perderse la perspectiva de que la crisis iconoclasta, se insiste, es una realidad muy compleja que tiene su desarrollo en el seno del cristianismo y muy vinculado a una problemática ligada a la capital imperial.

Por otra parte, resulta esencial destacar que en otras regiones del Imperio Romano de Oriente la realidad refleja otros mecanismos de expresión artística ya indicados con anterioridad y que están ligados a la representación simbólica de lo divino por medio de la iconografía del

templo. Las regiones del Norte de África, Egipto, Oriente Próximo e incluso la Península Ibérica mantuvieron una actividad constructiva muy activa tal y como reflejan los restos conservados de basílicas de los siglos VII y VIII (Krautheimer, 2005: 330-351). Como se ha señalado, en este periodo las basílicas cristianas salpican las regiones del Mediterráneo con una nueva estructura interior mucho más compleja con la incorporación de los ábsides tripartitos, la cúpula ante el santuario y la intimidad de este espacio. El éxito de la representación simbólica de la divinidad por medio de la presencia invisible de la misma se convierte en el núcleo de la liturgia, que como se ha indicado, es un proceso que se inicia en el siglo VI. Es muy plausible que este hecho pueda explicar la pérdida de interés por la representación de imágenes figurativas y ciclos pictóricos en el interior de los edificios, y su sustitución por los atributos simbólicos de la divinidad (von Balthassar, trad. Daley, 2003: 324; Cox Miller, 2009: 8-9). Estos atributos, así como la presencia invisible de lo divino, recuperan una idea presente desde la antigüedad platónica que representa el camino hacia la Salvación del alma en sentido cristiano, que traducido a términos platónicos se entiende como la elevación hacia el conocimiento (Lidova, 2017: 51) y del pacto individual del fiel con Dios (von Balthassar, trad. Daley, 2003: 324-325). Así pues, como se ha mencionado en el capítulo anterior con respecto a la mezquita, el *mihrab* parece asumir un papel similar que adopta un nuevo sentido iconográfico, similar al que se recoge en el cristianismo bizantino, hacia el siglo IX.

La posición que ocupa el *mihrab* con respecto a la distribución interior de las mezquitas antiguas es similar a la que presenta el santuario de las basílicas cristianas: el *mihrab* se ubica al fondo de la nave principal. Se encuentra en el llamado muro de alquibla, en el lugar opuesto a la entrada al templo. La comunidad de fieles, distribuida en las naves destinadas a ello, dirige sus plegarias hacia este muro y hacia el hueco del *mihrab*, dejando a su espalda el acceso principal a la mezquita, del mismo modo que sucedía en la basílica cristiana.

El nicho del *mihrab*, así como el *sancta sanctorum* del templo judío y de la basílica cristiana, parecen mantener una posición que no resulta ajena a la que ocupaban anteriormente y en el mismo periodo los espacios destinados a la cámara sagrada de los templos antiguos. Desde los primeros santuarios megalíticos la disposición de un eje axial desarrollado en profundidad que marca al fondo de la nave el lugar sagrado (García Sanjuán, Lozano Rodríguez, 2016: 7) se configura como uno de los modos de sacralización más generalizados en el ámbito mediterráneo.

En estos casos de la prehistoria neolítica la posición del sol en ciertos momentos del ciclo anual adquiere una importancia capital debido al modo en el que la luz penetra en estos lugares, sobre todo en el solsticio de verano.

Posteriormente, en las culturas del Creciente Fértil los templos parecen heredar una disposición similar en torno a un eje axial desde el acceso hasta la intimidad del santuario. Un caso típico es el de los templos egipcios dicho: el eje quedaba enmarcado por la avenida de esfinges, los pilonos, el atrio de recepción y todo ello continúa hasta finalizar en la conocida como cámara del dios, al fondo del conjunto templario (Watts, Girsh, 1998: 27). Además, estos espacios solían estar restringidos a los oficiantes y en ciertas ocasiones a los gobernantes.

Los templos griegos y romanos también mostraban esta característica privada para la cámara o *cella* donde se colocaba la imagen del dios. De nuevo, únicamente la casta sacerdotal tenía acceso a ella.

En el ámbito de las comunidades judías el templo tiene una codificación muy compleja por las circunstancias nómadas que rodean sus formas de vida. Sin embargo, la configuración del templo judío en sus inicios como tabernáculo portátil también sugiere que la cámara donde se custodiaban las Tablas de la Ley estaba situada al fondo del espacio (Roitman, 2016: 42-43). En este aspecto se profundizará más adelante.

Por último, en el ámbito cristiano la utilización de la basílica como espacio de culto desde época constantiniana reproduce la misma disposición: el presbiterio y el santuario se ubican en el ábside al fondo de la sala de oraciones, con una reiteración del marcado eje axial desde la entrada. Si la planta tiende a la centralización, como por ejemplo en Santa Sofía de Constantinopla, San Vital de Rávena, y otros ejemplos como Santa María de Melque, en uno de los lados de la planta suele desarrollarse un reducido tramo presbiterial en el extremo opuesto a la entrada al edificio, orientado al Este. Estas son algunas pinceladas que parecen dejar muestra de que la posición que ocupa el *mihrab* con respecto al perímetro del templo era conocida desde las primeras muestras de arquitectura sacra en la Antigüedad.

A partir de este momento se propone una lectura simbólica del *mihrab* desde la influencia de los cambios en las realidades religiosas próximo-orientales iniciados con la construcción de Santa Sofía de Constantinopla. Tal y como determinaron Grabar (1967: 147), McVey (1983: 97) o Schibille (2014: 236), este templo adquiere una santidad sin precedentes precisamente por la

decisión de vaciar de contenido explícito el espacio del *sancta sanctorum*, representativo del universo inteligible (Schibille, 2014: 236). En la presente Tesis Doctoral se han seleccionado dos posibles vías para explicar el vacío del *mihrab*, ya tratadas con anterioridad, y que parecen confluir en: la herencia de la tradición judía y del *topos* salomónico en cuanto a la definitiva construcción del Templo; ligada a la anterior, la arquitectura neoplatónica derivada de la construcción de Santa Sofía. En ambos casos la influencia del neoplatonismo alejandrino en la configuración del arte islámico inicial resulta fundamental.

8.3.1. El Arca del Testimonio y el Pacto con Dios: la tradición judía.

La idea del nicho vacío del *mihrab* como representación de la Morada Divina en sus inicios, teniendo en cuenta la época en la que se estaba recuperando este símil en el contexto bizantino desde el siglo VI, pertenece a una herencia de las tradiciones judías del Antiguo Testamento. En el Himno Siríaco de la Catedral de Edesa se pone de manifiesto que el Tabernáculo, espacio destinado a la propia presencia de Dios, fue descrito directamente por Dios a Moisés (McVey, 1983: 95). Según la interpretación de McVey, la idea metafórica del Tabernáculo se recoge en la literatura del siglo VI como el principal modelo simbólico de representación de lo sagrado (McVey, 1983: 97-98). Los planteamientos expuestos al respecto de la invisibilidad de lo divino y su presencia por medio de la ausencia aparecen en la tradición recogida en el Éxodo ligada a los inicios del templo judío y recuperada por los autores cristianos del siglo VI (Cox Miller, 2009: 27-29).

La leyenda de la Tienda del Encuentro y del Tabernáculo a la que se ha hecho mención anteriormente adquiere un papel esencial en la carga simbólica que adquieren los santuarios en los templos entre los siglos VI al IX, incluidas, a nuestro juicio, las primeras mezquitas. Especial relevancia tomará aquí el *mihrab* de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba.

El relato del Tabernáculo se remonta a Moisés, que fue llamado por Yahveh a la cima del Monte Sinaí tras haber recibido los Diez Mandamientos y allí permaneció cuarenta días y cuarenta noches. Según Roitman (2016, 39-40) Moisés actúa en esta ocasión como sumo sacerdote que solo tiene acceso a la Gloria de Dios, lo cual, como se ha podido observar en los anteriores capítulos 6 y 7, a partir del siglo VI se transfiere a la liturgia cristiana. En la cima,

Yahveh le ordenó a realizar un santuario que tendría que imitar a su morada para poder habitar entre el pueblo y de esa forma recordar el pacto del pueblo elegido con Dios. En el Éxodo 27: 38 se dan toda una serie de detalles del aspecto que tenía el primer santuario mandado realizar por Dios y que tenía la característica de ser portátil. De ahí que se conozca como el Tabernáculo del Desierto. De este modo Dios acompañaba, en su forma simbólica, es decir, invisible, al pueblo judío constantemente en su deambular (Roitman, 2016: 45). La invisibilidad como atributo divino también se recoge en el relato del ascenso de Moisés a la cima del Sinaí: a lo que accede Moisés es al conocimiento de la Gloria de Yahveh, pero no se le permite observar su rostro. La metáfora se hace patente en los textos del Éxodo cuando explica que la gloria de Yahveh podía percibirse tanto de día como de noche, en el primer caso mediante una nube que cubría el Tabernáculo y por la noche a modo de columna de fuego (Roitman, 2016: 47). Lo cual podría interpretarse como el símbolo de la luz de Dios en medio de la oscuridad, un fenómeno que se recupera en la nueva concepción del templo microcósmico y que recogen en sus textos Efrén el Sirio y Pseudo Dionisio Areopagita (McVey, 1983: 102) como símbolo del alcance del misterio de Dios.

La parte más importante del Tabernáculo era la Tienda del Encuentro que representaba el de nuevo el pacto entre el pueblo de Moisés y Yahveh. La Tienda tenía una planta rectangular que marcaba un eje axial desde la entrada hasta el fondo. Al fondo se encontraba el *sancta sanctorum* (en hebreo *qódes haqodasim*) donde Yahveh se manifestaba y se custodiaba el Arca del Testimonio, de la Alianza o del Pacto (Roitman, 2016: 43). Los textos del Éxodo y del Levítico resultan algo contradictorios en la explicación sobre si la presencia de Dios era constante o se manifestaba únicamente en determinadas ocasiones (Éx. 16,10). Tampoco existe acuerdo sobre si la forma de la hierofanía era invisible por completo o en forma de nube; y en ningún caso se hace mención a la presencia de Yahveh con apariencia humana. Resulta significativa la similitud con la forma en la que se comprendió el Misterio de la Eucaristía y la concepción simbólica de lo divino por medio de la captación de la presencia invisible, algo que, se insiste, estaba presente en el neoplatonismo alejandrino y en Alejandría las comunidades judías eran muy numerosas (Wechsler, Vorderstrasse, 2015: 27-28). Así pues, es posible que en la metáfora del pacto con la divinidad invisible presente en los textos bíblicos se mantenga en la teología salvífica adoptada por el cristianismo (Brown, 1989: 128) asociada a la filosofía neoplatónica. El camino de la Salvación se explica en términos neoplatónicos y el alcance de la

sabiduría se experimenta en el templo por medio de la contemplación de la luz de Dios (Cortés Arrese, 1999: 42, 46).

El Tabernáculo del Desierto también tiene una historia propia ligada a los reyes del antiguo Israel. Durante cuarenta años el Tabernáculo estuvo en diversas ciudades, entre ellas Betel, acompañando al pueblo judío. En la guerra contra los filisteos el Arca de la Alianza fue separada de la Tienda y llevada a diferentes ciudades filisteas que cayeron en desgracia ante la ira de Yahveh (Roitman, 2016: 48-49). Finalmente fue devuelta por los filisteos a la ciudad de Quiryat Yearim (Roitman, 2016: 49). Tras la unificación de los reinos de Israel y de Judá fue el rey David quien depositó el Arca del Testimonio en una tienda en la ciudad de Jerusalén. Finalmente, el Libro de Reyes (1 Re, 1-39) hace mención al depósito del Arca junto con la tienda de David en el interior del Templo de Salomón, en el Santo de los Santos (Roitman, 2016: 50). Por tanto, el testimonio del Pacto con Dios permaneció en el recuerdo del último lugar donde se depositó el Arca: el Templo de Jerusalén.

Es el momento de trasladar todas estas posibles influencias a los inicios del arte islámico y la configuración del nicho vacío del *mihrab*. En primer lugar, las alusiones al pacto con la divinidad están presentes en la propia etimología de la palabra *muslim* que da lugar a musulmán. De forma casi literal significa «aquel que se somete a la voluntad de Dios» (Maíllo Salgado, 1999, 167), por lo tanto, aquel que cumple y salvaguarda la alianza con Dios.

En segundo lugar la etimología de la palabra المِحْرَاب (*al-mihrab*) parece hacer alusión en lengua árabe a cámara o palacio (Grabar, 1976: 54). En los textos coránicos aparecen referencias a la *masjid al-Haram* entendida por algunos autores contemporáneos como recinto sagrado de La Meca (Maíllo Salgado, 1999: 101; Ettinghausen, Grabar, 1996: 25). Sin embargo, anteriormente se apuntaba a que la sacralización de La Meca parece corresponderse con el siglo IX y que en los textos coránicos la referencia a Meca no aparece de forma expresa. *Masjid al-Haram* podría estar apuntando a «la mezquita inviolable» pero sin especificar cuál es ese lugar. Esta traducción aparece en *El Noble Corán y su traducción comentario en lengua española*, de Melara Navío. Es probable que sea un espacio simbólico y que los receptores a los que se dirigen los textos coránicos quizá serían capaces de reconocer este espacio. A nuestro juicio todo apunta a la ciudad de Jerusalén y más concretamente a la explanada del Templo de Jerusalén, siendo este santuario el espacio inviolable. Este hecho parece confirmarse por medio de la Cúpula de la

Roca, conocida como *Haram as-Sharif* o Santuario Noble (Grabar, 1973: 49) que bien podría traducirse por inviolable debido a la etimología de *haram*, de tal modo que la insistencia en parte de los textos del Antiguo Testamento por salvaguardar el Pacto -inviolable- simbolizado en el Arca de la Alianza, las diferentes vicisitudes a las que se enfrentó, su descanso final en el Templo de Salomón y el levantamiento de un nuevo templo de planta conmemorativa en este mismo lugar parece confirmar que, en los inicios, el islam mantiene un lugar común de referencia con la tradición judía. Calvo afirma, por ejemplo, que la Cúpula de la Roca es un edificio estrechamente vinculado a la iconografía simbólica del Templo de Salomón en tanto en cuanto la cúpula, como representación cósmica de la bóveda celeste, es el lugar donde se sitúa el Trono de Dios al que asciende Mahoma en el viaje nocturno (Calvo Capilla, 2008: 98). Por tanto, cabría plantear si la Cúpula de la Roca es un edificio con un único sentido conmemorativo o si implica diversas connotaciones espirituales más allá de la tradición que la vincula en exclusiva a un episodio de la vida del Profeta. Dada la situación que ocupa en el entorno urbano, la Cúpula de la Roca podría también mantener vivo el recuerdo del Templo de Jerusalén y la Alianza del Pueblo con Dios por medio de la presencia misma de la divinidad (Shoemaker, 2011: 223).

Grabar (1979: 54) apunta a que en los textos coránicos existe una referencia que menciona el *mihrab Dawwud* (Corán 38, 20-21) traducido como santuario de David o palacio de David. Este palacio de David o *mihrab Dawwud* podría hacer referencia a la Tienda que el propio rey mandó levantar para custodiar en su interior el Arca del Testimonio donde Dios se hacía presente a su pueblo de forma invisible, recuperada de su secuestro, y que fue trasladada posteriormente al *sancta sanctorum* del interior del Templo de Salomón, lugar que hoy ocupa la Cúpula de la Roca.

Como se mencionaba al inicio del epígrafe, el *mihrab* podría haber mantenido en sus inicios el concepto del *sancta sanctorum* del mismo modo que era comprendido en la lectura simbólica judía (Armstrong, 1997: 8), que el cristianismo desde el siglo VI había adaptado a sus expresiones artísticas y literarias influenciado por la filosofía neoplatónica y que había alcanzado grandes cotas de magnificencia durante los siglos VII y VIII. Por lo tanto, el *mihrab* en sus inicios podría haber asumido un significado polisémico asociado a la nueva forma de concebir el espacio de culto como un lugar de experimentación estética de lo sagrado. El vacío del *mihrab*, del mismo modo que ocurría en el Santo de los Santos, simboliza la metáfora de la grandeza de

Dios y el mantenimiento del Pacto entre Dios y su pueblo, el único camino que permite al fiel y a los bienaventurados acceder a la promesa de la Salvación y la permanencia en el Paraíso.

Tal y como se ha mencionado, a lo largo del siglo IX, cuando el islam surgido de la ortodoxia de Bagdad genera sus propias tradiciones, el nicho del *mihrab* adoptará otros niveles de significado iconográfico, dejando a un lado su función como *sancta sanctorum* donde la divinidad habita. El *mihrab* se transforma en un recuerdo del Profeta Mahoma por medio de una nueva tradición recogida por escrito ligada a los nuevos santos lugares del islam, dejando atrás la referencia a Jerusalén.

8.3.2. La memoria del sacrificio y la promesa de Salvación: el santuario del templo cristiano neoplatónico.

12 We have the Saviour as our lawgiver, as all-holy Tabernacle this divinely constructed temple, we propose our believing Basileus for Bezalel's office; and we have obtained from God the assurance of knowledge, the wisdom of faith. As for the most highly honoured ark, that is the bloodless sacrifice, which no rot has ever devoured and over which there hangs a veil [made of grace], because it is in truth Christ: the life and the resurrection of all. (*Sogitha*, Palmer, Rodley, trad., 1988: 142).

En el templo cristiano, a la luz de la construcción del complejo del Santo Sepulcro, el espacio de memoria vinculado al sacrificio y a la presencia de lo sagrado se fusionan en uno solo, al fondo de la nave principal de la basílica (Ousterhout, 2010: 230). A partir del siglo VI, como bien aparece reflejado tanto en el Himno Siríaco de Edesa como en el *Kontakion* de Santa Sofía, el espacio tras la cúpula, situado en el ábside, queda reservado para la conmemoración del «sacrificio incruento» de Cristo, en palabras de Pablo Silenciarario (Yarza Luaces, 1982: 107), culmen metafórico del proceso de la Salvación.

En los inicios del arte cristiano, los temas iconográficos más frecuentes estaban asociados a la historia de la salvación del alma. Tanto esta temática como el resto de los ciclos narrativos que cuajaban los muros de los lugares funerarios y los primeros lugares de reunión ritual mantenían la estética romana (Rodríguez Velasco, 2016: 120). Los atributos simbólicos de la divinidad, tales como el crismón, se entrelazan con ciclos narrativos figurativos que muestran las

historias tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento sobre diferentes medios: sarcófagos, pintura mural, mosaicos, etc., sobre todo en el contexto del Occidente Latino muy vinculado al canon estético de Roma.

Hacia el siglo VI, como se ha mencionado en diversas ocasiones, y con la capital del imperio cristalizada en Constantinopla, la influencia de la filosofía helenística y especialmente del neoplatonismo alejandrino (Cameron, 1998: 24-25; 56) se hace notar en una nueva forma de plasmación artística de la potencia de lo sagrado y del camino hacia la Salvación. La inicial liturgia bizantina, cuya mejor expresión será la distribución arquitectónica de Santa Sofía de Constantinopla, se hace eco de la cristianización de dicha filosofía neoplatónica. Como señalaban los textos de autores como Máximo el Confesor el recorrido espiritual hacia la Salvación, hacia el conocimiento del misterio de Dios, se transforma en un camino individual y de relación íntima del fiel con Dios (von Balthassar, trad. Daley, 2003: 324), así como un ejercicio de sometimiento al antiguo pacto renovado gracias al sacrificio de Cristo. Como indica Schibille (Schibille, 2014: 8) la literatura neoplatónica cristiana hace que esta idea del sacrificio y de la Salvación se convierta en un proceso universal que todo aquel que se someta al camino del conocimiento de lo divino puede alcanzar. La divinidad, y la experimentación de la misma en el interior del templo, se transforma en un concepto abstracto únicamente percibido por los sentidos por medio de ciertos elementos físicos pero sin una apariencia figurativa (Schibille, 2014: 102).

Por tanto, retornando a la literatura de los himnos siríacos que describen las nuevas construcciones iniciadas en época de Justiniano, se determina que el espacio del ábside adquiere las funciones del santuario, santo de los santos o *sancta sanctorum* en los mismos términos que se había concebido el Tabernáculo en el Antiguo Testamento: metafóricamente, como Morada Divina que evidencia la presencia de lo sagrado (McVey, 1983: 114; Ousterhout, 2010: 237). Este lugar destinado al santuario se ha explicado con anterioridad que suele destacar por ser el espacio donde se concentra la mayor parte de la ornamentación del templo. En el caso de Santa Sofía de Constantinopla, Pablo Silenciaro declara que este lugar fue ornamentado con una cubierta de plata y que estaba separado del perímetro destinado al *chorus*, en el centro de la basílica (Yarza Luaces, 1982: 107). El acceso al santuario principal del templo se manifiesta

comúnmente como una puerta representada por medio de un arco apoyado sobre columnas, que como se observará en el siguiente epígrafe en algunos casos recuerda a un nicho o a una cámara excavada en el muro. En el caso de Santa Sofía de Constantinopla la grandiosidad de su arquitectura hace que el arco que da acceso al santo de los santos posea una dimensiones considerables pero, de igual modo, estaba protegido por elementos rituales de arquitectura efímera como los cancelos o las cortinas, y posteriormente el iconostasio.

Otro medio estético que permite reconocer el espacio del *sancta sanctorum* como lugar de memoria de lo sagrado y vinculado, en términos cristianos, al martirio de Cristo, es la representación en sus alrededores de ciertos elementos iconográficos ligados, de nuevo, al ascenso al Paraíso y a la simbología de la Salvación. Uno de los más evidentes lo constituye el símbolo de la Cruz coronando el ábside o las vides (Rizzardi, 2005: 238). La mayor parte de las iglesias orientales construidas en esta etapa, como las mencionadas de Santa Sofía de Tesalónica o La Koimesis de Nicea, así como Santos Sergio y Baco en El Cairo fueron redecoradas posteriormente. Una de las que conserva la decoración del siglo VIII es la Basílica de Santa Irene y la bóveda que cubre el ábside se desarrolla una gran cruz.

Por otra parte, en la mitad occidental del Mediterráneo sí se han conservado algunos ejemplos de basílicas que dejan muestra de la preferencia por los motivos ornamentales simbólicos. Tanto en el arte lombardo italiano como en el arte visigodo desarrollados de forma paralela, se aprecian esquemas que mantienen la iconografía de la Salvación. Resulta extraño encontrar templos de esta época donde en el espacio del *sancta sanctorum* aparezcan representaciones de la divinidad con atributos humanos. En cambio, algunos motivos que aluden al sacrificio como las vides, elementos del martirio de Cristo, cruces, los cuatro vivientes, etc., aparecen por ejemplo en Santa María della Valle en Cividale en Friul (Kiilerich, 2010: 95-99; Lidova, 2017: 51) (fig. 148), así como en la mayor parte de las basílicas visigodas de la Península Ibérica. Como ejemplos se podría citar la decoración de Santa María en Quintanilla de las Viñas en Burgos (ver fig. 145) o San Pedro de la Nave en Zamora (fig. 149).



Fig. 148. Tempietto de Santa Maria della Valle en Cividale, Friul, siglo VIII.



Fig. 149. Capitel de la Iglesia de San Pedro de la Nave, Zamora.

En los capítulos anteriores y en el presente se ha ido definiendo cómo el templo cristiano adquiere, por medio de la arquitectura, una serie de connotaciones simbólicas donde cada parte tiene una función específica. El santuario cobra especial relevancia como un lugar íntimo y trascendental que refleja el culmen del conocimiento sagrado. Sin embargo, se ha de tener en cuenta que como en el caso del *mihrab* de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba, la visualización del santuario de forma directa estaba reservada únicamente a los poderes político y eclesiástico. De tal forma que la comunidad de fieles, se vuelve a insistir, que se situaba en la penumbra de las naves laterales, obtenía una visión muy sesgada del acceso al santuario. En muchas ocasiones, como se ha mencionado, el arco de acceso quedaba clausurado por cancelas y cortinas, oculto a los ojos de los espectadores. Como se apuntará en el siguiente epígrafe, así

como en el capítulo 10, los procesos de ocultación durante la ceremonia ritual ayudaban a generar una serie de expectativas emocionales que ayudaban a la experimentación trascendental de lo sagrado durante la liturgia. El Misterio que se pretendía evocar en el interior del tramo presbiterial, vinculado al sacrificio que permite el ascenso, como Moisés en el Sinaí, al Paraíso donde se encuentra la Gloria de Dios, necesitaba de recursos estéticos como los mencionados que ayudaran a recrear un espacio activo para la participación individual y colectiva.

Como se ha indicado al principio, el *mihrab* ocupa una posición similar en el interior de la mezquita, un espacio que, por medio de la propia arquitectura, parece simbolizar de forma *quasi* teatral propiedades contradictorias de la esencia de la divinidad: la visibilidad de lo invisible, en un recurso de afirmación y negación estética que estaba presente desde la arquitectura de Santa Sofía de Constantinopla (Cortés Arrese, 1999: 40). Este hecho, como se observará en el capítulo 10, se afirma en la arquitectura de la macsura de al-Hakam II en el interior del antiguo templo de la Mezquita de Córdoba.

Como se ha podido observar y se comentó al inicio del epígrafe es difícil comprender la evolución y transformación del pensamiento religioso de esta etapa de la Antigüedad Tardía si se atiende por separado a una sola comunidad, a la lectura de sus textos sagrados y, sobre todo, a un tiempo lineal donde se van sucediendo los acontecimientos. Hay que tratar de comprenderlo todo en un mismo contexto cultural (Shoemaker, 2011: 8-9).

En los epígrafes siguientes se abordan cuestiones relativas a la estética que adopta el *mihrab* en su morfología física, que también encierra un simbolismo trascendental muy peculiar y que procede de antiguas tradiciones mediterráneas, mantenidas en el *mihrab* de al-Hakam II como recurso para afianzar su legitimidad como señor del Occidente Islámico.

8.4. Estética y simbología de la hornacina de la veneración.

Dios es la Luz de los cielos y de la tierra. Su Luz es comparable a una hornacina en la que hay un pabito encendido. (...). *El Corán* 24:35.

La RAE define la hornacina como «*Hueco en forma de arco, que se suele dejar en el grueso de la pared maestra de las fábricas, para colocar en él una estatua o un jarrón, y a veces en los muros de los templos, para poner un altar*». El aspecto que adquieren la mayor parte de los *mihrrabs*, hasta hoy día, es el de una hornacina compuesta por dos columnas que sostienen un arco (Grabar, 1973: 122), y se corresponde con un canon estético presente en las artes romanas. En el caso del *mihrab* de al-Hakam II esta hornacina, que comúnmente se manifiesta como un nicho excavado en el muro de alquibla, presenta unas dimensiones extraordinarias con respecto a los *mihrrabs* que se habían realizado anteriormente en las mezquitas de los siglos VII a X.

En la Antigüedad la enmarcación de escenas o de personajes en el interior de representaciones arquitectónicas se había convertido en una constante, aunque resulta difícil establecer un origen concreto. Muy probablemente comenzó a ser habitual en la época helenística gracias a la influencia romana en las formas de construir y de esculpir (Burn, 2004: 58).

La tipología de la hornacina se había hecho habitual en el ámbito romano para destacar a la figura de un personaje importante, fundamentalmente deidades y gobernantes. El esquema más elemental de la hornacina de la veneración se compone de la disposición de dos columnas paralelas que sostienen un tímpano o un arco de medio punto. El fondo puede ser plano o cóncavo y en su centro se coloca la escena correspondiente. Conforme avanza el tiempo se desarrollarán otros esquemas más complejos que simulan arquitecturas cupuladas, se dispondrán varias hornacinas sucesivas que separan diferentes escenas, etc.

Los materiales sobre los que se genera esta hornacina o nicho de la veneración son múltiples: piedra, cerámica, madera, marfil, alabastro, etc. También son variados los espacios donde se sitúan, desde los muros, hasta en relieve sobre estructuras de cancelles, ladrillos, vigas, monedas, incluso mobiliario de reducidas dimensiones como los dípticos. Los contextos en los que aparece la hornacina de la veneración también son diferentes pudiendo encontrar hornacinas

de esta tipología en ambientes funerarios, conmemorativos, templos y santuarios o elementos devocionales destinados a la piedad individual.

La función que adquirió la hornacina de la veneración es el reconocimiento de un lugar de privilegio y destacar la imagen que se generaba en su interior.

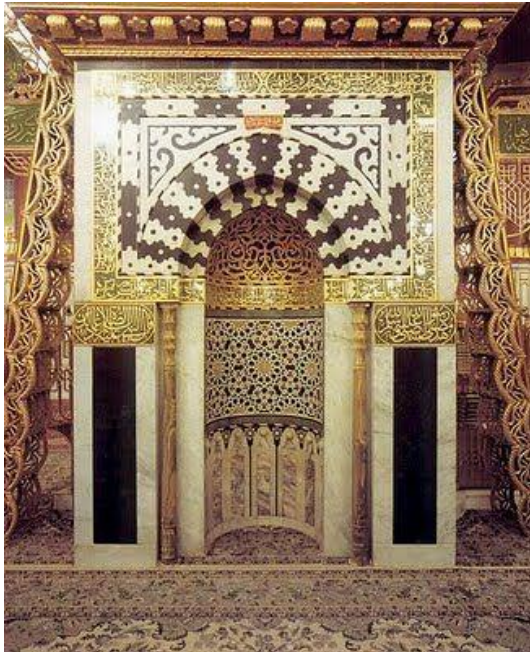


Fig. 150. *Mihrab* de la Mezquita de Medina.

Por tanto, se insiste en que el *mihrab* adopta desde sus inicios la morfología de la hornacina de la veneración, con un lenguaje conocido de estética romana (Grabar, 1973: 122). Pero también, como ya señalo en su artículo de 2013 Parada (Parada López de Corselas, 2013: 105-122), el *mihrab* también asimila parte de la iconografía simbólica perteneciente a la hornacina de la veneración en varios de sus aspectos, como por ejemplo la cubrición con una concha.

En la actualidad se conservan pocos ejemplos de *mihrabs* que se realizasen entre los siglos VII a IX. Sin embargo, el esquema que posteriormente se adoptó en las reformas de los *mihrabs* de las mezquitas antiguas, como las de Medina o Damasco, mantiene las dos columnas que sostienen un arco. Este arco da acceso al nicho cóncavo propiamente dicho y puede estar decorado con diversos motivos ornamentales. Ejemplo de ello es el *mihrab* de la Mezquita de Medina (fig. 150) considerado el más antiguo construido (Whelan, 1986: 206; Calvo Capilla, 2011: 57). Existen otras hornacinas posteriores a la de Medina vinculadas a *mihrabs* tanto en Oriente como en Occidente, como el *mihrab* de la Mezquita de al-Mansur que se conserva en el Museo de Bagdad datado en el siglo IX (fig. 151) o el interior del *mihrab* de la Mezquita de Cairuán en Túnez. En este último caso se desarrollan placas decorativas en la pared cóncava del nicho que albergan varias hornacinas de esta tipología (fig. 152).

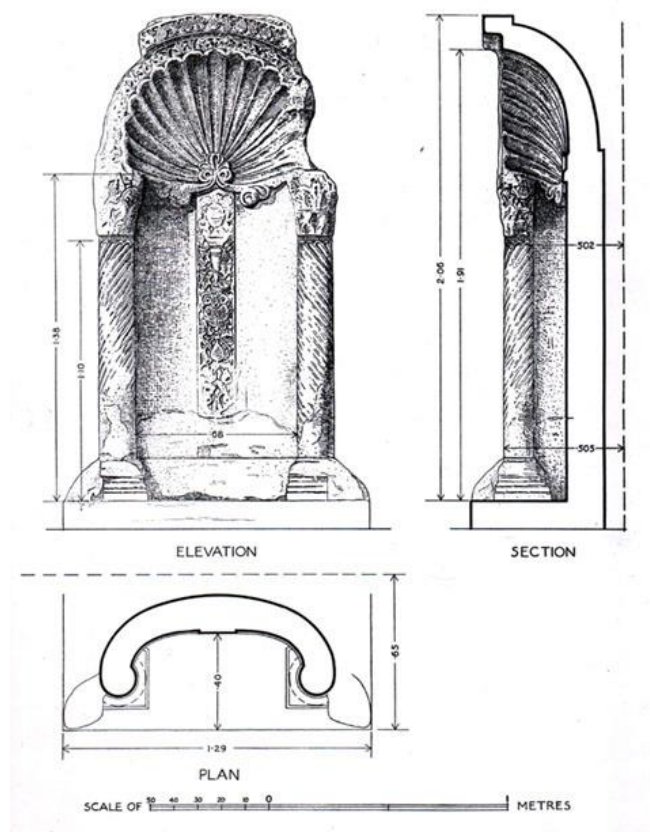


Fig. 151. *Mihrab* de la Mezquita de al-Mansur, Museo de Bagdad.

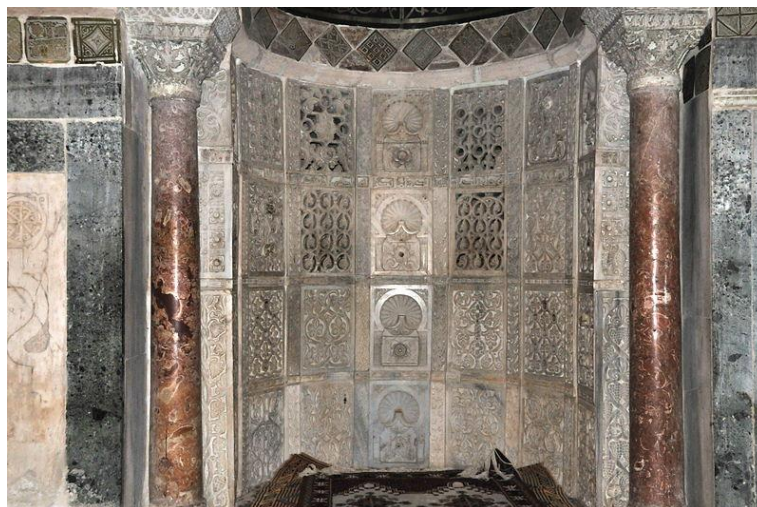


Fig. 152. Interior del *mihrab* de la Mezquita de Cairuán, Túnez.

La hornacina de la veneración se mantiene durante la Antigüedad Tardía como un iconograma que indicaba la importancia de la imagen de su interior. Resulta llamativa la aparición constante en el arte tardorromano cristiano inicial de escenas separadas por columnas y cubiertas por esta especie de arquitectura que por separado conforma una hornacina. En el ámbito funerario cristiano destacan los relieves esculpidos en los sarcófagos que proliferan en toda la cuenca mediterránea hacia el siglo IV. Son interesantes por el mantenimiento de la estética romana tanto en las figuras como en las escenas (Grabar, 1998: 43). Por lo general, estas escenas narrativas quedan separadas entre ellas por elementos arquitectónicos que simulan las arquerías que bien podrían ser las naves de una basílica, los pórticos de un atrio, un espacio palatino, etc. Lo principal es que la enmarcación de las escenas coloca en un lugar de privilegio a las figuras que desarrollan la acción. Son muy numerosos los ejemplos. Se han elegido como muestra el Sarcófago de Martos en Jaén, del siglo IV (fig. 153) como ejemplo peninsular y el famoso Sarcófago de Juno Basso en Roma también del siglo IV (fig. 154).



Fig. 153. Sarcófago de Martos, siglo IV, Jaén.

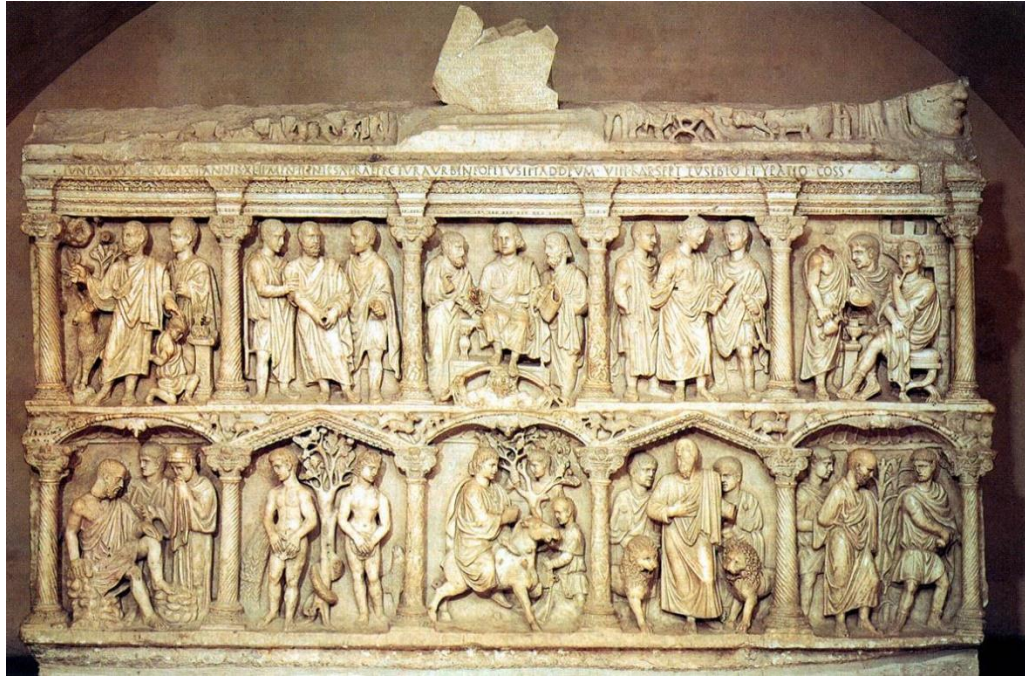
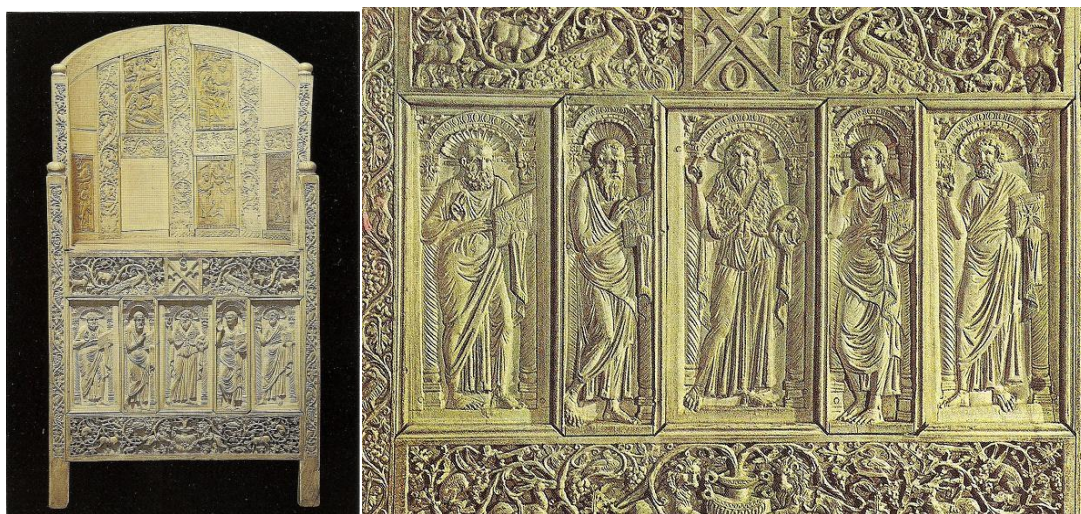


Fig. 154. Sarcófago de Juno Basso, Roma, siglo IV.

Durante los siglos V y VI la hornacina de la veneración se generaliza en el ámbito cristiano en los contextos religioso, hallada con frecuencia en los espacios de basílica, y también en el civil. En estos casos se advierte una preferencia por la acentuación de la figura individual y particular más que por los ciclos narrativos. La hornacina se convierte en un elemento solemne que enmarca la imagen de un santo, de Cristo, de la Virgen e incluso a los atributos simbólicos de la divinidad como por ejemplo el crismón. Un ejemplo de ello podría ser la célebre Cátedra de Maximiano de Rávena, del siglo VI y realizada en marfil (figs. 155-156). En su parte frontal inferior se desarrollan cinco placas sucesivas que albergan hornacinas para enmarcar las figuras de San Juan Bautista en el centro y los Cuatro Evangelistas, dos a cada lado (Reau, 1957: 202; Grabar, 1998: 101). En este caso las hornacinas parecen tener el fondo plano pero la perspectiva simula cierta profundidad ayudada por el ligero movimiento de las figuras. Se pueden apreciar en las columnas fustes torsos con capiteles compuestos sobre los que apoya un arco de medio punto profusamente decorado y que alberga una venera.



Figs. 155-156. Cátedra de Maximiano de Rávena y detalle del frontal, siglo VI.

La venera será uno de los elementos iconográficos más habituales en el remate de las hornacinas de la veneración de la Antigüedad Tardía (Torres Balbás, 1956: 149) y en los primeros *mihhrabs* de fondo cóncavo. En algunas ocasiones esta venera se transforma en la cola extendida de un pavo real (Morín de Pablos, 2014: 179), animal que tiene unas connotaciones específicas en la iconografía cristiana de los tiempos iniciales, ligado a la Salvación. Los casos hispanovisigodos que se señalarán en las próximas páginas dejan buena muestra de ello. La utilización de la venera como remate de la hornacina del *mihrab* se hace muy significativa en el *mihrab* de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. Como se ha señalado en el primer epígrafe del siguiente capítulo conviene recordar que la cubierta del *mihrab* es una cúpula que adopta en su totalidad la forma de la venera. De modo que parece haberse diseñado con gran pericia una hornacina de la veneración trasladada a las tres dimensiones (fig. 157).

En este caso, la lectura que se ha realizado sobre las hornacinas ahora transformadas en *mihrab* se corresponde con un episodio ligado a la reforma de la Mezquita de Medina bajo la soberanía de los califas Omeyas orientales, según recogen fuentes del siglo IX como al-Waqidi, cuyo texto es posterior al 815 (Khoury, 1998: 19). Según ofrece el relato, en el año 705 el califa al-Walid (m.715) mandó realizar el *mihrab* de la Mezquita de Medina (Khoury, 1997: 2). Otra fuente más tardía, atribuida a Abd al-Rabbihi en la Córdoba del siglo X, describe la Mezquita de Medina e indica que delante del *mihrab* mediní se había realizado una cúpula en forma de concha (Parada López de Corselas, 2013: 111).



Fig. 157. Sección transversal del alzado de la sala del *mihrab* de al-Hakam II.

Estas muestras de hornacina con el remate de la venera se pueden observar en la Cátedra de Maximiano, pero también en multitud de ejemplos a lo largo del Mediterráneo. Resultan significativos los que se hallaron en el contexto copto (Morín de Pablos, 2014: 181) en los siglos V-VII (figs. 158, 159, 160).



Figs. 158-159. Nichos de caliza y arenisca del Museo Copto de El Cairo, siglo V.



Fig. 160. Dintel de madera conservado en el Museo Copto de El Cairo, siglo VII.

En estos ejemplos mostrados se puede observar que no solamente eran las figuras principales de las tradiciones judeocristianas las que aparecen representadas en las hornacinas. Los atributos simbólicos de la divinidad también se destacan por medio de la hornacina. En los casos anteriores del Museo Copto de El Cairo se aprecia una proliferación de cruces un símbolo vinculado a los inicios del cristianismo (Grabar, 1998: 76) y especialmente al martirio de Cristo y al camino de la Salvación como triunfo (Reau, 1957: 246). El elemento más representativo que reúne todas estas características simbólicas del mensaje cristiano y que se repite con asiduidad es el crismón o anagrama del nombre de Cristo (García García, 2010: 21) enmarcado en una hornacina (figs. 161, 162-163), apreciable sobre todo en los ejemplos que se han conservado en la mitad occidental del Mediterráneo (García García, 2010: 22).



Fig. 161. Paneles de fuente del Monasterio de Lavra en Monte Athos, Grecia.



Fig. 162. Sarcófago de Valentiniano III del Mausoleo de Gala Placidia en Rávena.



Fig. 163. Crismón del Sarcófago de Domitila en Roma, siglo IV.

Además de las cruces en el arte tardorromano cristiano las hornacinas de la veneración rematadas por una concha pueden albergar símbolos como el cordero como se puede apreciar en el anterior ejemplo ravenés (ver fig. 162). También se utilizaban para enmarcar los textos en la decoración de los libros miniados o a las figuras pintadas en ellos como puede apreciarse en el Evangelionario de Rábula del siglo VI (fig. 164).



Fig. 164. Evangelario de Rábula, fol. 9, Biblioteca Laurenziana, Florencia, siglo VI.

Sin embargo, se ha de tener en cuenta que la hornacina rematada por una venera se generaliza en el interior de los templos a partir del siglo VI debido a unas connotaciones particulares que adquiere más allá de su significado como lugar de veneración. Su morfología se asocia a un conjunto de mensajes iconográficos que tienen que ver con la nueva forma de asimilar el concepto de lo sagrado, muy ligado a la filosofía neoplatónica. Las primeras muestras

de hornacinas de la veneración rematadas con veneras se transfieren desde el ámbito romano-pagano al contexto romano-cristiano, y posteriormente se trasladan al arte islámico para la representación del espacio más sublime del templo: «*La concha o venera es uno de los elementos formales y simbólicos que permiten vincular la Hispania visigoda y al-Andalus con esta comunidad estética. Ya sea como unidad independiente o formando parte de un nicho, la concha, venera o vieira es uno de los motivos más repetidos desde la Antigüedad, lo cual es índice de su éxito*» (Parada López de Corselas, 2013: 109).

La mayor parte de las investigaciones consideran que la reproducción de la venera puede vincularse a la nueva forma de reconocer lo sagrado por medio de la luz como fenómeno físico esencial en la codificación de la iconografía neoplatónica adscrita a los nuevos templos microcósmicos. La concha queda ligada a la luz por dos motivos: el primero porque en su interior se producen las perlas, las cuales reflejan la luz y se constituyen como un elemento de prestigio que ornamenta los atributos asociados al poder (Parada López de Corselas, 2013: 110). En las fuentes árabes, como en el *Libro del Collar Único* del citado Abd al-Rabbihi, la perla dota de características trascendentales a aquellos elementos o soportes sobre los que se representa (Calvo Capilla, 2014: 90); en segundo lugar, la venera es el símbolo de la diosa Venus y de su planeta que, tal y como recogen fuentes como San Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*, se reconoce como la segunda estrella más brillante del cielo que sirve de guía para los viajeros (Parada López de Corselas, 2013: 110). Por tanto, la venera se utiliza como recurso estético y visual tanto en el ámbito cristiano como en el islámico, para la representación de la grandiosidad de lo divino como luz, que en la filosofía neoplatónica quedaba asociado a la simbología de la sabiduría.

En el Himno Siríaco de la Catedral de Edesa, así como en la literatura cristiana del siglo VI, se constata que la luz que ilumina el templo se asocia con la idea de la perfección divina (McVey, 1983: 102-104). La bóveda celeste, según la cosmología ptolemaica heredada por la exégesis literaria desarrollada en Antioquía y Alejandría en el siglo VI, es el lugar desde el que emana dicha luz, situada en un plano superior, celestial, y que se refleja en el contexto terrenal (McVey, 1983: 116). En la macsura de al-Hakam II, como bien apuntaron Ewert (1995: 55), Calvo Capilla (2008: 98) o Parada López de Corselas (2013: 118), esta cosmología se refleja tanto en la cúpula que antecede al *mihrab*, en cuyo centro se advierte la irradiación de los rayos

solares, como en el propio nicho del *mihrab* coronado con la concha cóncava. La literatura árabe del siglo X, como se ha indicado, se hace eco de estas propiedades cosmológicas asociadas a las piedras preciosas y concretamente a la simbología de la perla como un atributo de lo divino (Calvo Capilla, 2008: 94-95, 2014: 90; Parada López de Corselas, 2013: 111). Un caso donde se hace especialmente patente esta idea es en las descripciones del Paraíso, plagado de ricas y suntuosas joyas que decoran pabellones, los vestidos de los bienaventurados, etc. (Silva Santacruz, 2011: 41).



Fig. 165. Díptico de la Emperatriz Ariadna, Museo Bargello, Florencia, siglo VI.

Por último, para destacar la posición de privilegio en la representación de los soberanos también es habitual encontrar la forma de la hornacina. De este modo su presencia se destaca de una manera similar a la de los dioses (Morín de Pablos, 2014: 179). Existen ejemplos variados en diferentes soportes que van desde las monedas, los dípticos o en las representaciones pictóricas que cubren los muros de los espacios de culto. Uno de los ejemplos más sofisticados es el Díptico de marfil de la Emperatriz Ariadna del siglo V donde la hornacina adquiere la forma de una especie de baldaquino cubierto con una cúpula (fig. 165). También el famoso mosaico de la Emperatriz Teodora en la Iglesia de San Vital de Rávena sugiere un fondo que representa una hornacina con una cúpula de cuarto de esfera con forma de concha o gallonada (fig. 166). Para finalizar, hacer mención de un *dirham* de plata (fig. 167) fechado a finales del siglo VII donde aparece una hornacina con una lanza en el centro flanqueada por caligrafía árabe.

La interpretación más generalizada es que se trata de un *mihrab* como recuerdo del Profeta (Natan, 2006: 176). En cualquier caso, la forma de la hornacina o nicho compuesto de dos columnas sosteniendo una estructura semicircular se

mantiene, del mismo modo que en la mayor parte de los nichos cóncavos o *mihrabs* en las mezquitas.



Fig. 166. Mosaico de la Emperatriz Teodora, Iglesia de San Vital de Rávena, siglo VI.



Fig. 167. *Dirham* de plata del siglo VII, Damasco.

8.5. El caso hispano: la placa-nicho visigoda.

Las placas-nicho visigodas compuestas por dos columnas que sostienen un arco de medio punto coronadas por una venera han sido analizadas y estudiadas por numerosos especialistas, entre ellos Torres Balbás (1956), Schlunk (1944), Hauschild (1972, 1978), Cerrillo (Cerrillo Martín de Cáceres (1973, 1974), Cruz Villalón (1985), Bango Torviso (2012) o Morín de Pablos (2014), entre otros. Indudablemente, Torres Balbás fue el investigador que más insistió, en los inicios de la arqueología islámica, en destacar las similitudes en las hornacinas tardorromanas y visigodas con los nichos del *mihrab* de las mezquitas de al-Ándalus y orientales, seguido por los demás investigadores.

La utilización frecuente de la placa-nicho en la etapa de gobierno de la monarquía visigoda se ha vinculado a la generalización de su uso en la órbita bizantina (Morín de Pablos, 2014: 179), a partir del siglo VI. Por fortuna se han conservado un buen número de placas-nicho pertenecientes al contexto artístico visigodo a partir de este periodo con el formato de la hornacina que contiene en su interior el crismón o el símbolo de la cruz gemada. Estos atributos simbólicos de la divinidad, adscritos a la iconografía cristológica, se vinculan tradicionalmente con la figura del emperador Constantino. Según la *Vita Constantini* de Eusebio de Cesarea, del siglo IV, el emperador tuvo un sueño en el cual aparecía este símbolo divino y se le indica que con dicho símbolo vencería en la Batalla del Puente Milvio (García García, 2010: 21). El crismón se convierte en una representación habitual del anagrama de Cristo que suele encontrarse con frecuencia en el ámbito funerario y en los espacios de culto, como se ha señalado, en el interior de la hornacina de la veneración. A partir del año 587 se fecha tradicionalmente la conversión del rey visigodo Recaredo y su corte al catolicismo. En la *Crónica* de Juan de Biclario se hacen alusiones que recuerdan precisamente a la victoria del emperador Constantino sobre Majencio (Fernández Jiménez, 2007: 40), leyenda que se vincula al anagrama de Cristo. Parece ser que este símbolo fue tomado por los reyes visigodos, ahora católicos, como elemento de legitimidad, lo cual podría confirmarse gracias a su constante representación escultórica y pictórica en los espacios de culto construidos a partir del siglo VI.

En el románico hispano también será un elemento iconográfico muy habitual (García García, 2010: 25).

Del mismo modo, la cruz gemada o decorada con piedras preciosas inserta en una hornacina también queda ligada a la simbolización de lo divino por medio de sus atributos y se generaliza en el ámbito hispano a partir del siglo VI. Este hecho, como apuntaba Morín (Morín de Pablos, 2014: 179) también podría asociarse a una transferencia desde el contexto bizantino, pues el rito de la elevación de la cruz iniciado en Santa Sofía de Constantinopla representaba la verdadera naturaleza de Dios como símbolo de la sabiduría sagrada, lo cual quedaba reflejado en los textos de literatos como el citado Pseudo Dionisio Areopagita (Schibille, 2014: 137). Cabe colegir también que la generalización de los atributos divinos ornamentados con piedras preciosas, como sucederá posteriormente en la decoración musivaria del *mihrab* de al-Hakam II, forma parte de la iconografía «cotidiana» iniciada en el contexto artístico justiniano y en los nuevos templos de estética neoplatónica, ya que simbolizan la fuente de iluminación verdadera: la gloria de Dios, a la cual se pretende ascender espiritualmente (Schibille, 2014: 137; Parada López de Corselas, 2013: 111). La lectura iconográfica de los recursos estéticos utilizados en los templos hispanos en época visigoda y los inicios de al-Ándalus, hasta el siglo X, permite, como bien apuntó Parada López de Corselas (2013: 121-122), establecer lazos muy estrechos entre las dos orillas del Mediterráneo, que quedan conectadas bajo una forma de comprensión de lo sagrado muy similar y que se representa en términos artísticos y visuales, existentes desde la Antigüedad, de un modo *quasi* idéntico.

Como colofón del presente capítulo se realiza un breve recorrido por algunas de las muestras de placas-nicho más importantes realizadas a partir del siglo VI en la Península Ibérica. La mayor parte de los casos de estudio utilizados pertenecen a dos espacios urbanos muy concretos y extraordinariamente ricos, con un paisaje monumental anclado en la tradición artística hispanorromana: Mérida y Córdoba, aunque han aparecido hornacinas de este tipo repartidas por todo el territorio peninsular. Los ejemplos toledanos también constituyen un grupo importante de hornacinas de características similares a las conservadas en los focos citados. No obstante, ambas ciudades presentan, como se ha podido observar anteriormente, conexiones muy estrechas con la estructura arquitectónica y estética de la Mezquita de Córdoba. Por fortuna se conserva un buen número de este tipo de hornacinas rematadas por una venera que forman parte

de cancelos, altares litúrgicos, ladrillos o sarcófagos en el Museo Arqueológico Nacional, en el Museo de los Concilios Visigodos de Toledo, en el Museo de Cáceres, en el Museo Arqueológico de Sevilla, etc.

Además de las placas-nicho habituales, realizadas como relieves escultóricos sobre diversos soportes y normalmente de tamaño reducido, también se ha hecho necesario destacar un caso algo excepcional en cuanto a la decoración monumental de edificios por medio de la realización de una hornacina avenerada que adquiere unas dimensiones poco habituales. El Oratorio de Valdecanales, en la provincia de Jaén, merece la pena ser destacado por el tamaño que presentan las placas-nicho rematadas por una concha en la fachada del templo de culto y que presenta actualmente un alarmante estado de conservación.

Finalmente, se realiza una comparativa entre el ábside de San Pedro de la Nave y sus repercusiones simbólicas para la interpretación de la luz y del vacío sobre la arquitectura religiosa de esta cronología, lo cual permite establecer paralelos entre el desarrollo de la arquitectura neoplatónica y su asimilación en los edificios de culto realizados en la Península Ibérica, los cuales pudieron haber ejercido su influencia en el traspaso de la iconografía simbólica de lo divino en los términos estéticos que se vienen presentando. El lenguaje abstracto y trascendental iniciado en Constantinopla a partir del siglo VI y que parece reflejarse en la iconografía del *mihrab* de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba ya había sido asimilado en la arquitectura cristiana de la etapa de gobierno de la monarquía visigoda.

8.5.1. Las hornacinas aveneradas de Mérida y Córdoba.

Las placas-nicho visigodas halladas en Mérida presentan características estéticas vinculadas a la tradición artística hispanorromana (Cerrillo Martín de Cáceres, 1974: 440).

El primero de los ejemplos se encontró en la Alcazaba de Mérida (fig. 168). Se corresponde con un nicho de mármol blanco donde se representan dos columnas que sostienen un arco de herradura que enmarca una venera (Morín de Pablos, 2014: 26). En su interior se reflejan algunos elementos simbólicos vinculados a la Eucaristía y a la iconografía de la Salvación como los pavos reales picando tallos vegetales que emanan de un jarrón y que conforman una especie de Árbol de la Vida (Morín de Pablos, 2014: 26). La representación del

árbol suele relacionarse con la iconografía del Paraíso (Silva Santacruz, 2011: 40), por tanto, salvífica, y con ciertas implicaciones escatológicas presentes en la tradición judía (Schibille, 2014: 73) que tienen relación con el ascenso místico hacia el conocimiento de lo divino, alojado en el plano celestial. En la macsura de al-Hakam II la monumental puerta de acceso al *mihrab* queda flanqueada a ambos lados por dos árboles, como se observará en el siguiente capítulo 9, que parecen contener un significado paradisíaco y apotropaico.

El segundo de los ejemplos y uno de los más famosos es el Nicho de Mérida (fig. 169). Esta pieza se ha vinculado tradicionalmente a una influencia emanada de la iconografía simbólica iniciada en el siglo VI en Rávena o Constantinopla (Cruz Villalón, 1985: 8). En este caso, el interior de la hornacina cóncava, rematada por una venera inserta en un arco de ligera herradura, está decorado con el bajorrelieve de una cruz enjoyada ornamentada con piedras preciosas a la que se han incorporado elementos del crismón como la *rho* en la parte superior y el *alpha* y la *omega* que se descuelgan de uno de los brazos por medio de cadenas (Cerrillo Martín de Cáceres, 1974: 441-443, Morín de Pablos, 2014: 28). Como se ha señalado al inicio del epígrafe, la utilización ornamental de joyas y piedras preciosas está relacionada con el poder sagrado y del poder regio emanado del anterior, en tanto estas gemas son fuentes de luz, atributo principal asociado a la divinidad (Calvo Capilla, 2008: 95; Schibille, 2014: 137). Como sucede con la representación del árbol, los elementos enjoyados también forman parte de la iconografía del paraíso y contienen ciertas connotaciones escatológicas vinculadas a la iluminación verdadera como culmen del camino de la Salvación del alma (Schibille, 2014: 137).

El tercero de los ejemplos seleccionados (fig. 170) se corresponde con una pieza de cancel en este caso plana y decorada con bajorrelieve que se conserva en el Museo Arqueológico de Mérida. De nuevo se pueden observar dos columnas de fuste corto que sostienen dos capiteles que imitan el orden compuesto. Sobre ellos un arco de medio punto con una venera en el centro. Entre las dos columnas se desarrollan elementos vegetales esquemáticos, pero donde destaca un árbol que marca un eje de simetría en la composición.



Fig. 168.
Placa-nicho de la
Alcazaba de
Mérida.



Fig. 169. Nicho de
Mérida, Museo
Arqueológico de
Mérida.



Fig. 170. Placa-nicho del Museo
Arqueológico de Mérida.

De nuevo, este árbol central puede relacionarse con la iconografía simbólica salvífica y paradisiaca que también queda recogida en edificios ligados a los inicios del islam, como por ejemplo la Cúpula de la Roca, tal y como se observará en el capítulo 9. Sin embargo, cabe colegir que la Cúpula de la Roca queda completamente cuajada de elementos iconográficos figurativos asociados a la representación del paraíso y que también tendrían un sentido iconológico salvífico. Ejemplo de ello son los árboles, los jarrones enjovados, las coronas votivas o la decoración de vides, imágenes que aluden al Paraíso (Silva Santacruz, 2011: 40) así como al ascenso del alma al mismo. En el *mihrab* de al-Hakam II, caso de estudio que ocupa a este capítulo, también se localizan muchos elementos iconográficos asociados a la idea abstracta de la divinidad y la ascensión al Paraíso, en lo cual se profundizará en los dos siguientes capítulos pero que merecen ser mencionados: además de la iconografía de la venera que corona la sala, símbolo de la luz espiritual que emana de lo divino, el espacio se completa con placas donde se representan árboles ricos en frutos, tal y como se recoge en los textos coránicos (Moreno Alcalde, 2005: 58), vegetación en plena floración (fig. 171) o suntuosas cuentas de joyas que enmarcan la base de la cúpula.



Fig. 171. Placas decorativas del interior de la sala del *mihrab* de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba.

En cuanto al foco de Córdoba son dos las piezas más importantes que recuerdan a estos nichos de *mihrab* y que se han fechado también en época visigoda. Dos de ellas se encuentran en el Museo Arqueológico de Córdoba y la última en la Mezquita de Córdoba.

La primera de las piezas se presenta en el Museo Arqueológico de Córdoba como *mihrab* monolítico fechado en época emiral, en la segunda mitad del siglo VIII (figs. 172-173). Fue hallado en la calle Manríquez, a escasos metros de la Mezquita de Córdoba. Una de las hipótesis planteadas es que esta hornacina fue el primer *mihrab* del oratorio de Abderramán I y que posteriormente fue reutilizado como fuente (Sánchez Velasco, 2006: 183-195). Sin embargo, existe otro fragmento de nicho que sí apareció en el subsuelo de la Mezquita de Córdoba (fig. 174) durante la excavación de Félix Hernández (Calvo Capilla, 2007: 173) y que adopta la forma de una placa u hornacina avenerada. A este respecto, como bien plantea Parada, todavía existen algunas controversias (Parada López de Corselas, 2013: 116). La hornacina del Museo Arqueológico de Córdoba está labrada en una sola pieza y presenta características comunes con las placas-nicho y hornacinas de la veneración que se han venido señalando rematadas por una concha cóncava. Llama la atención su decoración exterior en relieve con elementos vegetales que pueblan todo el perímetro de la hornacina. La estética ornamental que presenta es cercana a los motivos decorativos desarrollados sobre piezas de esta tipología durante la Antigüedad Tardía y que permanece durante el siglo VIII (Bango Torviso, 2012: 64). Muy probablemente estos

motivos ornamentales se realizaron para ser vistos por lo que resulta extraño imaginar que este nicho estuviera en su totalidad empotrado o encajado en el muro.



Figs. 172-173. Hornacina monolítica del Museo Arqueológico de Córdoba.



Fig. 174. Fragmento de nicho, excavación de Félix Hernández.

El segundo caso se registra en el Museo Arqueológico de Córdoba como «ladrillo visigodo» con crismón fechado a finales del siglo VI y procedente de Carmona (fig. 175). La placa está realizada en cerámica y presenta un medio relieve donde el fondo de la hornacina es completamente plano. En este caso se desarrolla un crismón en su forma más habitual, con la *xi* y la *rho* de la que se descuelgan el *alpha* y la *omega*, enmarcado en dos sendas columnas de estética romana que sostienen un arco de medio punto. Dentro del arco aparece la venera. Este tipo de ladrillo con crismón se convirtió en un elemento muy común durante el siglo VII. Algunos de ellos aparecieron en las excavaciones de la Mezquita de Córdoba (Arce Sainz, 2015: 20-25) y dieron lugar a diversas especulaciones posteriores sobre la existencia real de la Basílica de San Vicente bajo el oratorio de Abderramán I. Sin embargo, ni el arqueólogo Félix Hernández ni Gómez Moreno apuntaron en sus trabajos arqueológicos un acercamiento a dicha hipótesis sobre una estructura basilical a la luz de los restos hallados (Arce Sainz, 2015:24).

El último de los ejemplos se conserva en la muestra de restos arqueológicos visigodos en el interior de la Mezquita de Córdoba (fig. 176). Se trata de una pieza incompleta en su parte inferior, realizada en mármol y que estéticamente recuerda al canon de las placas-nicho que se encontraron en el foco de Mérida. En este caso se vuelve a representar un crismón a modo de cruz gemada con el *alpha* y la *omega* sostenidas por cadenas de uno de los brazos de la *xi*. El crismón se ubica en un fondo plano coronado por una venera inscrita en un arco de medio punto. Sin embargo, en este caso el arco no está sostenido por columnas (Morín de Pablos, 2014: 48)

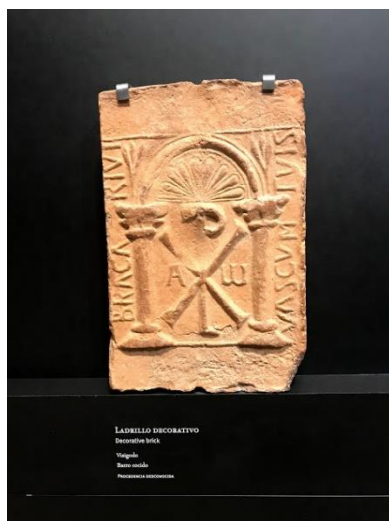


Fig. 175. Ladrillo visigodo del Museo Arqueológico de Córdoba.



Fig. 176. Placa con crismón, siglo VI, Mezquita de Córdoba.

8.5.2. El Oratorio de Valdecanales.

La bibliografía sobre el Oratorio de Valdecanales, en la provincia de Jaén, es todavía muy escasa. Se limita a unas pocas descripciones en la época en la que Schlunk y el Instituto Alemán se preocuparon por su estado de conservación hacia 1968 (Pulpillo Chiclana, 2018: 40). Se reconoció como Monumento histórico-artístico en 1969 pero desde 2006 está incluido en la Lista Roja del Patrimonio.

El Oratorio de Valdecanales se ha fechado en el siglo VI, en la etapa de gobierno de la monarquía visigoda. Tradicionalmente se ha interpretado como un espacio agrupado en la tipología de monasterio rupestre aislado de las grandes urbes donde residía una comunidad religiosa (Yarza Luaces, 1981: 15). Sin embargo, las recientes investigaciones apuntan a que el Oratorio de Valdecanales estaba vinculado a una ciudad desarrollada en sus alrededores, tal y como están demostrando las excavaciones arqueológicas actuales. El Oratorio de Valdecanales, asociado a un contexto urbano, constituye otra prueba que confirma el éxito del que disfrutó el monaquismo urbano en época visigoda (García Moreno, 1993: 179-192).

El Oratorio de Valdecanales es interesante para el presente estudio por el gran desarrollo que presenta la placa-nicho u hornacina avenerada en la fachada del oratorio principal. Como se ha señalado con anterioridad, en el *mihrab* de al-Hakam II destacan las dimensiones que caracterizan a la hornacina avenerada, un elemento que por lo general se asocia a la influencia omeya-oriental. Sin embargo, la presencia de estas estructuras desde la Antigüedad, pero sobre todo con una presencia constante en la arquitectura tardorromana cristiana hispana, permite, como se ha indicado, establecer canales de transferencia más tempranos que podrían señalar la asimilación de esta hornacina con la representación simbólica de lo sagrado en ambas orillas del Mediterráneo. Es por ello que la aparición de estas estructuras aveneradas que componen el *mihrab* no resulta extraña ni en la Mezquita de Medina, ni en la Mezquita de Córdoba.

El santuario norte del conjunto de Valdecanales está completamente excavado en la roca a modo de hipogeo (de Navascués de Juan, 1970: 83). Su fachada presenta una sucesión a modo de arquería ciega de diez placas-nicho (fig. 177) cada una de ellas de una altura poco habitual en el contexto escultórico de este periodo, llegando a alcanzar los cinco metros (de Navascués de

Juan, 1970, 83). Las placas del Oratorio de Valdecanales están labradas en la fachada y se componen de un arco de herradura en la parte superior que alberga una venera y con el fondo plano (fig. 178). Su estado de conservación no permite determinar si en entre las pilastras y por debajo de la venera se desarrolló algún tipo de decoración escultórica o incluso pictórica.



Fig. 177. Oratorio de Valdecanales, Rus, Jaén, siglo VI.



Fig. 178. Detalle de un arco/hornacina de la fachada del Oratorio de Valdecanales.

8.5.3. El ábside de San Pedro de la Nave.

La interpretación de esta pieza de la Iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora) como placa-nicho con una función similar a las anteriores fue defendida por Cruz y Cerrillo (Cruz Villalón, Cerrillo Martín de Cáceres, 1988: 198-199). Sin embargo, Caballero y Arce (Caballero Zoreda, Arce Sainz, 1997: 247) interpretaron que esta decoración del ábside constituye un motivo ornamental que además sufrió diversas modificaciones, pero en ningún caso se trataría de una placa-nicho a la que posteriormente se le incorpora un vano.

Sin ánimo de entrar en dicha polémica se espera que este último epígrafe constituya una recopilación de todo lo anterior como preludeo del siguiente capítulo dedicado a la iconografía y donde la venera ostenta una posición esencial en la interpretación iconográfica íntegra de la macsura de al-Hakam II.

Uno de los aspectos que se estima más llamativo en esta pieza del ábside de San Pedro de la Nave es su disposición en la parte central del muro que clausura la sala del *sancta sanctorum* (figs. 179-180). El relieve de la venera custodia el espacio por el cual accede la luz al interior del ábside para iluminar el altar, generando un foco de luz concreto en un espacio reducido y oscuro. Como se ha apuntado anteriormente, los templos cristianos a partir del siglo VI en el Mediterráneo parece adscribirse a una misma idea de comprender lo divino por medio de sus atributos simbólicos y en términos neoplatónicos. Este ábside de San Pedro de la Nave juega un papel fundamental para demostrar este hecho, ya que acumula la mayor parte de las características que definen a un templo de culto como reflejo de la filosofía neoplatónica, y que además es muy similar a la estructura arquitectónica y simbólica de la macsura de al-Hakam II. En el capítulo 5 se ha indicado que la Iglesia de San Pedro de la Nave mantiene la planta basilical con una tendencia a la centralización del espacio del tramo presbiterial, incluso con los pastoforios ciñendo el tramo delante del arco de acceso al santuario. La disposición de los elementos arquitectónicos y la privatización por medio de los mismos del lugar sagrado, que se advierte en la actualidad, aún despojado de sus cancelas, como un espacio de gran intimidad, hace que la visualización y representación del misterio eucarístico se acentúe con el juego de luces y sombras, afirmación y negación trascendental del mismo modo que en Santa Sofía (Cortés Arrese, 1999: 42), que se produce en el ábside. En los capítulos precedentes se ha

insistido en que la literatura del siglo VI marca constantemente el uso del templo como espacio de ascenso espiritual y místico hacia el conocimiento de Dios y la salvación del alma en el Paraíso (Schibille, 2014: 155).



Fig. 179. Venera del ábside de San Pedro de la Nave, Zamora.

Más allá de la propia arquitectura, la iconografía de la Iglesia de San Pedro de la Nave alude de forma constante, a lo largo de todo el perímetro interior, a temas relacionados tradicionalmente con la salvación del alma. Por ejemplo, ciclos veterotestamentarios esquemáticos que representan a Daniel en el foso de los Leones o el sacrificio de Isaac, acompañados de figuras de pavos reales picoteando frutos. Estos temas pertenecen a la iconografía cristiana más antigua (Grabar, 1998: 18). La decoración de San Pedro de la Nave también destaca por la representación simbólica de los atributos relacionados con el martirio cristológico: las vides y

las cruces vinculadas, se reitera, al camino hacia la Salvación del alma y al Paraíso (Yarza Luaces, 1981: 24). No parece ser casualidad que, en este espacio, donde se celebra la Eucaristía y la divinidad se hacía presente simbólicamente, incluso moraba siguiendo el criterio presente en el relato veterotestamentario del Éxodo, el vano se corone con una venera, fuente de luz, flanqueada por estos elementos martiriales. Por tanto, la afirmación de que esta placa-nicho de San Pedro de la Nave solamente constituye una singular decoración resulta quizá poco convincente si se tiene en cuenta el espacio que ocupa y todas las particularidades que se vienen advirtiendo y que trabajan como elementos simbólicos que aluden a la presencia invisible de la Gloria de Dios, a la cual el fiel puede acceder por medio de su participación en la liturgia.



Fig. 180. Venera del muro de cierre del ábside de la Iglesia de San Pedro de la Nave.

La luz, de nuevo, juega en este plano un papel fundamental. Se ha hecho mención en diversas ocasiones al sentido que adquiere la luz como símbolo de la divinidad en el neoplatonismo alejandrino y su influencia sobre las arquitecturas cristianas de culto a partir del reinado de Justiniano. Se puede recordar el texto de Pablo Silenciario al respecto de Santa Sofía de Constantinopla, así como los himnos siríacos de Edesa o de la propia Santa Sofía, ambos del siglo VI. La venera, situada en el centro del santuario, parece codificarse como un iconograma que marca un espacio de múltiples significados: de veneración de lo sagrado, de habitación de su perfección, de sabiduría y conocimiento de la divinidad, caminos que el fiel debe recorrer para alcanzar la Salvación eterna en el Paraíso celestial (Parada López de Corselas, 2013: 111).

Como se puede observar, el proceso de abstracción en lo que respecta a la representación de la divinidad alcanza mayores cotas de trascendentalidad de manera progresiva, hasta llegar a la no representación de la misma por medio de la figuración. En el caso del *mihrab*, lo sagrado se simboliza por medio del vacío, pero dicho vacío queda custodiado por la venera como símbolo de la luz, tal y como aparece en el *mihrab* de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba.

9. LA DECORACIÓN MUSIVARIA DE LA MACSURA Y ALGUNOS DE SUS PRECEDENTES: LENGUAJE FORMAL E ICONOGRAFÍA.

9.1. Un caso único en al-Ándalus.

La decoración de mosaicos que recubre y ornamenta tanto el vestíbulo como la fachada del muro de alquibla de la macsura de al-Hakam II en Córdoba ha sido objeto de numerosas interpretaciones. De forma especial han llamado la atención sus paralelos estéticos con los mosaicos realizados en Oriente, en el contexto bizantino, en los edificios religiosos de los siglos VI al IX, incluidas las mezquitas que la historia sagrada islámica vincula a la labor de los califas Omeyas de Damasco (Calvo Capilla, 2014: 87). La mayor parte de las investigaciones coinciden en que la pericia, técnica y extraordinaria belleza del diseño que emerge de estos mosaicos se debe a musivarios bizantinos que el califa al-Hakam II solicitó al emperador romano de Oriente (Momplet Míguez, 2012: 246), dato que ofrece el *Kitab al-Bayan al-Mughrib* de Ibn Idari (siglo XIV). Esta misma atribución a artistas bizantinos aparece en la tradición que explica la realización de los mosaicos de la Mezquita de Damasco (Ettinghausen, Grabar, 1996: 51). Algunos autores como Dodds (1992: 22) apuntan a que la técnica del mosaico era desconocida en la Península Ibérica. Es posible que Dodds haga referencia específicamente a la técnica del mosaico vidriado. Sin embargo, se han hallado ejemplos de mosaicos en la Península Ibérica que imitan la técnica de la tesela vidriada y que pertenecen al tiempo de la Antigüedad Tardía (Caba Vandellòs, 2016: 75), como por ejemplo en el Mausoleo de Centcelles del siglo IV. Así pues, el aspecto que presentan los mosaicos cordobeses, del mismo modo que el resto de los elementos que componen la macsura, parece deberse a múltiples causas que cristalizan en la Córdoba califal en el siglo X y donde los talleres locales también tuvieron un protagonismo esencial (Kubisch, Seger, 2012: 226).

La estética de estos mosaicos, así como sus mensajes simbólicos, pueden abordarse desde diferentes enfoques: en primer lugar, como recuerdo de la memoria de los primeros califas Omeyas de Oriente y del pasado de al-Ándalus (Dodds, 1992: 19; Khoury, 1996: 83; Calvo

Capilla, 2014: 87), lo cual ayuda al califa al-Hakam II a posicionarse como soberano legítimo del Occidente Islámico; en segundo lugar, desde un contexto mucho más amplio y complejo, como una evolución de una técnica ornamental presente en el Mediterráneo de la Antigüedad Tardía y cuyos mensajes iconográficos contienen parte de la nueva forma de concebir la representación de lo sagrado en términos neoplatónicos y que el Islam asume como parte fundamental de su identidad artística.

La técnica de mosaico vidriado se habría ido conformando desde el siglo IV en la ornamentación tanto de los mausoleos funerarios, de espacios conmemorativos y también en los lugares de culto. Sin embargo, nuevamente, la construcción del templo de Santa Sofía de Constantinopla y el uso de dicha técnica en la decoración interior del mismo parece situarse como el punto de arranque para la generalización de este tipo de ornamentación parietal. De este modo, el califa al-Hakam II participa de una tradición decorativa, a nivel técnico, presente desde el pasado romano (Christys, 2018: 387) y que fue tomada, según se ha interpretado (Calvo Capilla, 2008: 93), por sus antepasados orientales, así como de un lenguaje simbólico que se había ido asimilando paulatinamente hasta representar los principios esenciales del arte islámico, cuyo ejemplo más destacable en al-Ándalus es la macsura califal del siglo X. Empero, la macsura de al-Hakam II también contiene un alto grado de originalidad en el tratamiento de la técnica musivaria, sin haber constituido únicamente una copia de los edificios orientales. Como señaló Calvo Capilla (2008: 89-106) la estratégica posición de los diferentes elementos compositivos ayuda a la contundencia del mensaje que se pretende transmitir: que el califa de Córdoba es el legítimo heredero del poder en Occidente (Khoury, 1996: 80; Abad Castro, 2009: 9).

En este primer epígrafe se atiende a tres cuestiones principales: en primer lugar, la contextualización temporal de los mosaicos, así como unos breves apuntes sobre la técnica empleada. En segundo lugar, se hará un repaso por las diferentes interpretaciones del programa iconográfico que aparece tanto en la enmarcación de los arcos de la fachada del muro de alquibla como en la cúpula de crucería califal que precede al acceso a la sala del *mihrab*. Por último, un comentario sobre los mensajes epigráficos que cuajan toda la estructura de la macsura y que hacen alarde del poder político-religioso del nuevo califato occidental fundamentado en el designio divino.

9.1.1. Contextualización de los mosaicos.

La colocación de los mosaicos no ha logrado datarse en una fecha concreta debido a las informaciones dispares que aportan las fuentes escritas (Abad Castro, 2009: 20). Por ejemplo, Ibn Idari, en el siglo XIV, menciona que los mosaicos comenzaron a realizarse en el año 965 (Momplet Míguez, 2012: 238). De acuerdo con el proceso constructivo de la macsura los mosaicos pudieron finalizarse en torno a los años 970-971 (Abad Castro, 2009: 21).

Una de las preguntas fundamentales en esta contextualización de la decoración musivaria de la Mezquita de Córdoba sería determinar cuáles son las fuentes de inspiración de los diseños de dichos mosaicos. Como se ha indicado, la relación estética entre estos motivos ornamentales cordobeses y los llamados mosaicos bizantinos se hace presente. La noticia de que estos mosaicos fueron realizados por musivarios procedentes de Bizancio se encuentra recogida, se insiste, en el *Kitab al-Bayan al-Mughrib* de Ibn Idari del siglo XIV (Momplet Míguez, 2012: 246). Por tanto, los datos son muy posteriores a la etapa de realización de la decoración. Ibn Idari determina que el califa al-Hakam II solicitó al emperador Nicéforo II Focas la presencia de artistas que fueran a Córdoba a realizar los mosaicos de la macsura (Momplet Míguez, 2012: 246). Autores como Ibn Jaldún o al-Maqqari (Torres Balbás, 1965: 432-434; Momplet Míguez, 2012: 246) también se hicieron eco de la constante llegada de artistas procedentes de Constantinopla a la corte califal. Por medio de la lectura de dichas fuentes, también de los siglos XIII-XIV, se concluyó que los llamados «modelos artísticos bizantinos» llegaron a la Península Ibérica hacia el siglo X y a partir de entonces se reprodujeron en las artes hispanas altomedievales. Sin embargo, la comparación entre los modelos estéticos reproducidos en la fachada del muro de alquibla de la macsura, así como en la cúpula del vestíbulo con otros mosaicos desarrollados en la cuenca mediterránea durante los siglos VI al IX parecen dejar muestra de que estos modelos bizantinos estaban presentes durante la Antigüedad Tardía tanto en el Mediterráneo Oriental como Occidental, incluso los motivos que se representan con la citada técnica.

Por otro lado, la historiografía tradicional del arte islámico ha establecido un estrecho vínculo entre los mosaicos de la macsura califal y los que se realizaron en las mezquitas omeyas

del siglo VII. En estos edificios, como la Cúpula de la Roca o la Mezquita de Damasco, los mosaicos también recuerdan a los que se realizaban en la órbita bizantina no solamente por la técnica, sino también porque los motivos iconográficos también son compartidos. Calvo (Calvo Capilla, 2008: 93) apunta a que los temas ornamentales y sus modos de representación simbólica están ligados voluntariamente al pasado de la dinastía Omeya en Oriente y a los edificios proyectados en aquel tiempo. En las próximas páginas se incluirán los ejemplos citados por Calvo, pero contextualizados dentro de una cultura visual, o de una comunidad estética (Parada López de Corselas, 2013: 116), desarrollada a lo largo de la Antigüedad Tardía y especialmente con un arranque en el siglo VI gracias a la nueva construcción arquitectónica y literaria del templo microcósmico y neoplatónico. Tanto la Cúpula de la Roca, como la Mezquita de Damasco y la Mezquita de Córdoba presentan temas y técnicas comunes que estaban presentes desde las basílicas constantinianas y que por fortuna se han conservado.

9.1.2. El programa iconográfico de la macsura de al-Hakam II.

De nuevo es necesario remitir a los estudios de Calvo sobre los mensajes que transmiten los elementos que componen la macsura y fundamentalmente la decoración musivaria del siglo X (Calvo Capilla, 2008: 95-106; 2014: 84-104). La macsura al completo, desde su arquitectura hasta el cromatismo de los colores, cumple con una función simbólica que tanto Calvo en el citado artículo de 2008 como Ewert (Ewert, 1995: 55) vinculan a la representación de atributos divinos tales como el Trono de Dios, el Paraíso celestial, la presencia del *topos* literario salomónico asumido por la religiosidad islámica, etc., mediante la constitución de un oratorio o espacio de gran riqueza ornamental.

En primer lugar, la atención se focaliza en la cúpula central que precede a la sala del *mihrab* (fig. 181). En la *jutba* u oración del viernes este espacio de la macsura estaba destinado a acoger a la figura del califa, una acción que mantiene la tradición romano-mediterránea del soberano que se muestra bajo la estructura de una cúpula (Abad Castro, 2009: 26). Ciertamente, la sensación que produce el brillo de los mosaicos dorados combinado con la suntuosa decoración que recubre el perímetro de la sala recuerda a un espacio enjoyado que reproduce la estructura de un suntuoso baldaquino. De nuevo, se debe reiterar la atracción en la literatura

árabe de los relatos que se hacen eco del significado de la perla y de las piedras preciosas como atributos ligados a la divinidad y al Paraíso plagado de flores y vegetación (Silva Santacruz, 2011: 39). Como se ha podido corroborar anteriormente, todos estos temas iconográficos formaban parte esencial de la cultura visual de las comunidades religiosas que se extendían a lo largo de la cuenca Mediterránea (Calvo Capilla, 2014: 96). Los motivos simbólicos mencionados habían adquirido una connotación ligada a la representación abstracta de lo sagrado, así como al poder imperial (Schibille, 2014: 137). También son esenciales las descripciones que los autores árabes hacen del Trono de Salomón (Calvo Capilla, 2008: 94-95). Esta iconografía del soberano vinculado a Salomón como rey constructor de la definitiva Morada Divina estaba presente, como bien señala Puerta en la poesía árabe preislámica (Puerta Vílchez, 2018: 63). Sin embargo, la consolidación de la iconografía de Salomón como figura de perfección y de imitación por el poder también parece estar ligada a las evocaciones literarias que se hacen de esta figura legendaria a propósito de la construcción de Santa Sofía de Constantinopla y el papel que ejerce el emperador Justiniano como promotor del edificio y protector de la fe. En un himno de Romano el Méloda, himnógrafo sirio del siglo VI, se puede comprobar esta comparativa (Ousterhout, 2010: 241):

If anyone looked to Jerusalem [21] and the magnificent temple That all-wise Solomon in a very prosperous time Raised up, adorned, and embellished with infinite wealth, He will see how it was given over to pride and destroyed. And still remains fallen; it was not restored. Then he may see the grace of this church which offers eternal life. The people of Israel were deprived of their Temple [22] but we instead of that, Now have the holy Anastasis and Sion. Which Constantine and the faithful Helena gave to the world Two hundred and fifty years after the fall. But in our case, just one day after the disaster Work was begun on having the church restored. It was brilliantly decorated and brought to completion.

El Trono de Salomón se asimila en la iconografía artística a partir del siglo VI como el reflejo de la perfección del Trono de Dios en la Tierra (Calvo Capilla, 2008: 95), una perfección que se consigue por medio de recursos estéticos como el brillo del dorado o la representación de las piedras preciosas. En el edificio de culto, en lectura microcósmica y neoplatónica, la cúpula representa a la bóveda celeste donde se aloja el Trono Divino; no obstante, como indicaba Grabar (1967: 60), el templo no solamente constituye una representación del plano celestial y de la trascendencia sagrada, sino que pretende también proyectar el reflejo de la perfección de lo

divino en el plano terrenal. De ahí su comparación con el microcosmos (McVey, 1983: 91). El Templo de Salomón, según los textos bíblicos, y también según las descripciones literarias de otros literatos, suele presentarse como un lugar extraordinariamente rico y suntuoso con unas implicaciones que van más allá de su forma física: representa la metáfora del triunfo del Pacto entre Dios y el pueblo elegido. El pueblo judío, tras un largo deambular acompañado del Tabernáculo portátil, no exento de riqueza (Roitman, 2016: 42-44), encuentra su lugar definitivo en la ciudad de Jerusalén y será el propio Dios quien encomiende a Salomón la construcción del Templo, una arquitectura que ya no es efímera ni de carácter nómada. En esta nueva estructura se colocó el Arca de la Alianza, en el santo de los santos, la cual simboliza la metáfora de la Morada Divina o del Trono de Dios en la Tierra (Ousterhout, 2010: 242).

La riqueza ornamental de la macsura, así como de los edificios omeyas construidos en Oriente Próximo en el siglo VII, contiene elementos muy similares a los que se recogen en los templos neoplatónicos bizantinos desde el siglo VI. El califa al-Hakam II, siguiendo la tradición mediterránea del soberano constructor y promotor de las artes vinculadas al triunfo de la fe, pudo haberse inspirado no solamente en la estética visual bizantina para construir su oratorio, sino también en la simbología microcósmica, neoplatónica y salomónica que se había irradiado a lo largo y ancho del Mediterráneo desde Constantinopla. Sin embargo, el logro fundamental es la asimilación en al-Ándalus de estos parámetros estéticos, ya presentes como se ha observado en las construcciones del periodo tardoantiguo visigodo, los cuales permanecerán en la configuración de sus artes con la proyección visual de las formas codificadas en la macsura de al-Hakam II.

Como se ha apuntado, la mayor parte de los motivos ornamentales que pueblan el perímetro de la cúpula del vestíbulo del *mihrab* se componen de representaciones de joyas entremezcladas con decoraciones vegetales, roleos, flores de lis y palmetas, de esencia clásica, que cubren las líneas arquitectónicas de la cúpula de crucería califal, así como los gallones (fig. 182). Los recursos estéticos utilizados en este espacio presentan paralelos con los mosaicos desarrollados en la decoración muraria de muchos edificios de la Antigüedad Tardía (Calvo Capilla, 2008: 97), especialmente realizados a partir del siglo VI y que se analizarán en el segundo epígrafe, desde Italia hasta Oriente Próximo. La estética presente en la decoración musivaria de los templos, así como la disposición de los colores y las figuras con todo su

despliegue de mínimos detalles, se desarrolla de un modo similar en otro tipo de soportes y elementos, tales como relicarios, esculturas, decoración de textos miniados, eboraria, etc. (Momplet Míguez, 2012: 246).

Uno de los motivos iconográficos más interesantes de la cúpula del vestíbulo fue interpretado por Ewert (1995: 55) que señaló la plasmación del firmamento plagado de estrellas y del sol en el centro de la cúpula (fig. 183), centro del cual pendía una gran lámpara que iluminaba todo el espacio de la macsura (Calvo Capilla, 2008: 98). Los rayos solares, como se ha mencionado en el capítulo 8 y la potencia de la luz representada por medio del dorado estaban vinculados desde la Antigüedad a la representación del soberano (Calvo Capilla, 2008: 98) así como de la divinidad.



Fig. 181. Cúpula delante del *mihrab*, macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba.

Como indicaba Procopio de Cesarea para el caso de Santa Sofía de Constantinopla, este espacio de la macsura de al-Hakam II, así como la fachada del muro de alquibla, constituyen un santuario bañado por la luz que no necesita expresamente del brillo del sol para generar la sensación de luminosidad (Ousterhout, 2010: 241). Por medio del uso de lámparas y de los efectos de claroscuro buscados por la pericia de los arquitectos se dota al espacio de una estética

trascendental, abstracta y que genera una percepción muy concreta en la mirada de los espectadores, un tema que se tratará en profundidad en el capítulo 10. En diversas ocasiones se ha reiterado lo que señalaba Grabar como la asimilación de conceptos espirituales que la mentalidad religiosa del siglo VI era capaz de percibir en términos más abstractos que los utilizados actualmente (Grabar, 1967: 60). En este sentido, el color dorado se había codificado como un símbolo inequívoco de la presencia divina, lo cual quedaba reflejado en la literatura y cultura visual desde la Antigüedad. En los textos del Éxodo, la Gloria de Dios, así como su presencia, se describen como una columna de fuego que arrojaba luz sobre el pueblo elegido y la representación de su salvación (Roitman, 2016: 43). En la literatura del siglo VI, autores como Narsai describen el cosmos como un edificio creado por Dios de cuya bóveda penden lámparas, el sol y la luna, que iluminan metafóricamente el segundo mundo: el terrenal (McVey, 1983: 115). Estas metáforas visuales, como se observará en las próximas páginas, podrían haberse transferido a la ornamentación musivaria de los edificios de culto islámico, como la Cúpula de la Roca, la Mezquita de Damasco y, especialmente, encontrarse con un mismo significado trascendental en la macsura califal de al-Hakam II.



Fig. 182. Detalle de las líneas arquitectónicas de la cúpula ante el *mihrab*, cubiertas por mosaicos.



Fig. 183. Detalle del centro de la cúpula que precede al *mihrab*, con los rayos solares expandiéndose desde el centro.

El segundo espacio sobre el que debe llamarse particularmente la atención es el gran arco de herradura que da acceso a la sala del *mihrab* (fig. 184). En este caso, la decoración musivaria queda enmarcada por relieves tallados que señalan las líneas arquitectónicas del conjunto. El arco de herradura se encuadra dentro de un alfiz muy desarrollado donde se aloja la epigrafía sobre el cual se ha colocado una arquería de arcos polilobulados ciegos que contienen en su interior paneles de mosaicos (Kubisch, Seger, 2012: 225). Las dimensiones de este acceso, así como de la sala, permiten vincular el *mihrab* con algo más que un simple nicho. Como apuntó Grabar (2005: 115-116)

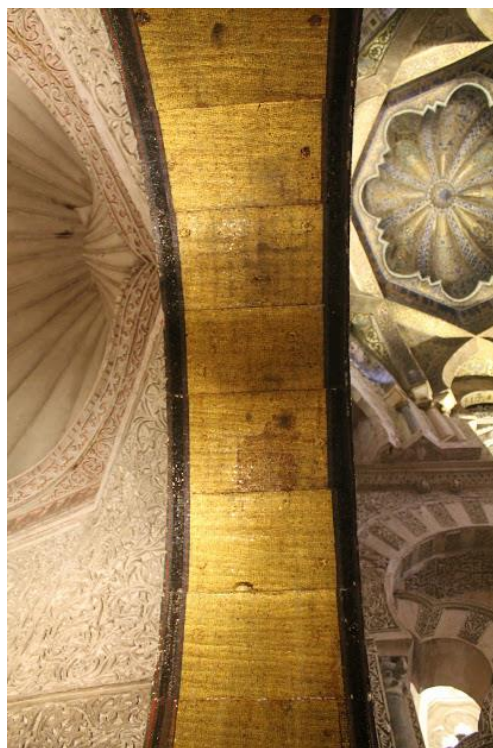


Fig. 185. Interior del arco de acceso al *mihrab*.

el arco a modo de puerta constituye el traspaso de un umbral hacia lo que el autor denomina la luz de la divinidad. Además, la parte interior del arco de herradura está ornamentada, únicamente, por teselas de vidrio dorado (fig. 185).

La morfología del arco de herradura de entrada al *mihrab* encajado en un alfiz parece imitar los modelos de las puertas de acceso al templo (fig. 186) que se habían desarrollado desde la primera construcción atribuida a Abderramán I. También las cuatro columnas que sostienen el arco de herradura proceden de construcciones del pasado atribuidas a los emires de al-Ándalus (Calvo Capilla, 2008: 100). Sobre estas columnas se dispone una moldura con epigrafía en árabe que actúa como arranque de las dovelas.

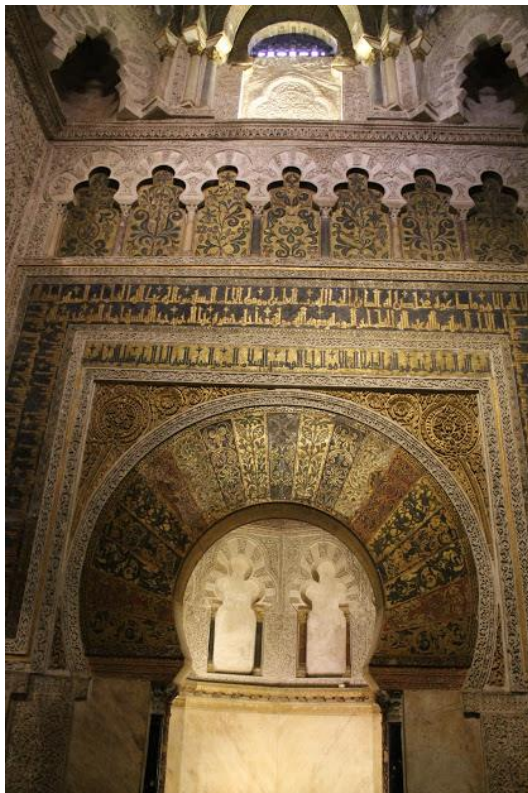


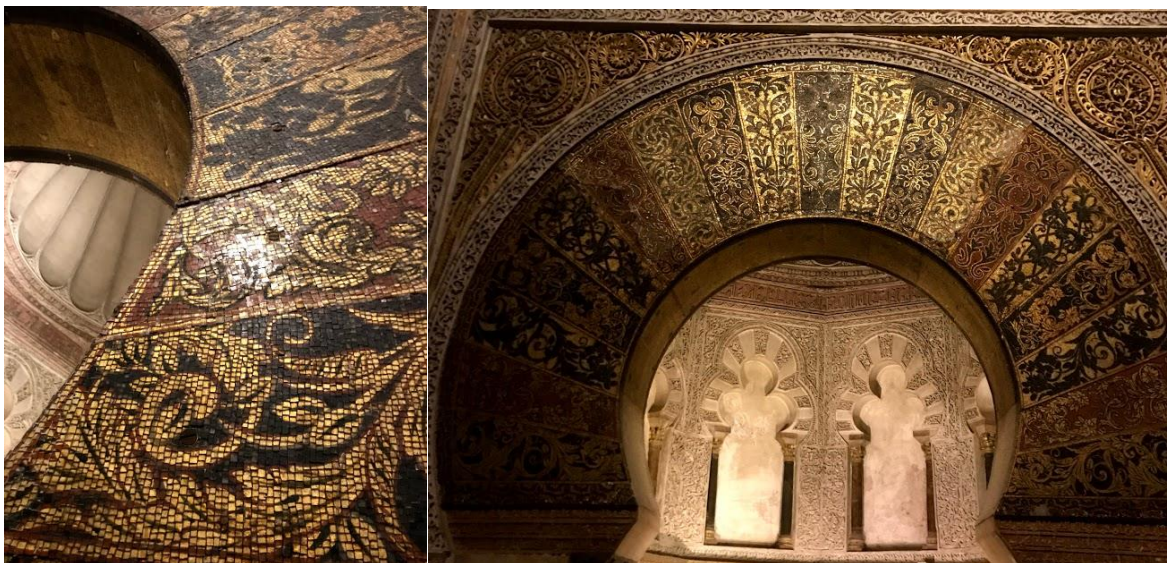
Fig. 184. Arco de acceso a la sala del *mihrab*.



Fig. 186. Puerta de acceso a la Mezquita de Córdoba.

La decoración musivaria de esta fachada reproduce la misma riqueza ornamental que se puede observar en la cúpula que la precede. La trilogía cromática azul, dorado y rojo merece la pena ser destacada en este punto, por los paralelos que presenta con los mosaicos desarrollados a partir de la decoración de Santa Sofía. Estos colores quedan salpicados de elementos vegetales coloreados con teselas verdes, pigmento que aporta cierto naturalismo y que Aristóteles ya había señalado como el color original de las plantas (Schibille, 2014: 119). Los colores mencionados, junto con el blanco, según Schibille (2014: 118), tuvieron una repercusión importante en Santa Sofía de Constantinopla a nivel simbólico, puesto que son pigmentos que se registran como esenciales en los textos de Platón, Aristóteles o Empédocles vinculados a los cuatro elementos y, por tanto, su utilización y generalización no es casual. Esta paleta cromática se reitera, destacando los fondos dorados ligados a la luz sagrada y al alcance de la sabiduría, en la mayor parte de los templos de culto cristiano a partir del siglo VI, y también en las primeras mezquitas.

En la fachada de la macsura califal cordobesa, cada una de las dovelas que componen el arco de acceso al *mihrab* adopta la forma de un panel en forma de cuña realizada con diminutas teselas vidriadas donde se combinan los pigmentos mencionados para los fondos (figs. 187-188). Sobre ellos se ubica la vegetación que posee un aspecto que recuerda a los elementos vegetales roleados, de estética grecolatina pero muy idealizada (Silva Santacruz, 2011: 40) que flota en un espacio trascendental o paradisiaco (Silva Santacruz, 2011: 40). Estos motivos vegetales son interesantes porque podrían identificarse, tal vez, como representaciones del Árbol de la Vida situado en el Paraíso. Como indica Roitman (Roitman, 2016: 43), en la historia del Tabernáculo como origen de la Morada Divina, la representación del árbol como símbolo de luz cósmica se realizaba por medio del uso del candelabro de siete brazos, el cual, según las descripciones literarias, tenía la forma de un tronco del que partían las siete ramas y que debía estar siempre ardiendo. En el capítulo anterior se hacía referencia a la simbología de la luz en el interior del *mihrab*, acentuada por la presencia de la venera que corona el conjunto, como atributo principal de la divinidad invisible. Podría resultar plausible que todos estos motivos simbólicos se hagan presentes en la composición de este espacio.



Figs. 187-188. Detalle de las dovelas del arco de acceso al *mihrab*, macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba.

El arco del *mihrab* queda enmarcado por dos líneas esculpidas primorosamente con relieves que representan imbricaciones de flores de lis entre vegetación, así como una filigrana de cuentas de collar en una segunda línea de enmarcación (fig. 189). Entre esta línea y la que señala la estructura del alfiz se generan huecos que se han rellenado con decoración esculpida también de naturaleza vegetal que recuerda a los roleos de la escultura romana. En la parte superior tanto en la esquina izquierda como derecha se desarrolla una especie de tronco del que nacen unas hojas que se unen en sus puntas donde y se crea una voluta que podría asociarse con una especie de palmera esquemática cerrada y desde la que se generan formas en espiral. La estética de estos motivos ornamentales se vinculó a la decoración de las Mezquitas de Samarra (Blair, Bloom, 2012: 106; Calvo Capilla, 2014: 88). Este ornamento en los huecos entre el arco y en alfiz se policromó en tonos dorados. Sin embargo, las palmeras que flanquean el acceso al santuario suelen ser un motivo frecuente que se registra en algunos edificios importantes y que están vinculadas a la iconografía de la Jerusalén Celeste y al acceso al Paraíso. Uno de los ejemplos más destacados, en el que se profundiza más adelante, es el arco de acceso al presbiterio en la Iglesia de San Vital de Rávena, flanqueado por dos palmeras situadas bajo representaciones simbólicas de las ciudades santas de Jerusalén y Belén. Además, como bien

menciona Schibille (Schibille, 2014: 147), en las descripciones literarias del Templo de Salomón se hace referencia a la ornamentación del mismo con palmeras, flores abiertas y granados.



Fig. 189. Detalle de las líneas de enmarcación del arco y del alfiz, arco de acceso a la sala del *mihrab*.

En la parte superior del arco se desarrolla un primer alfiz rectangular que inscribe una banda con decoración epigráfica en lengua árabe. Las letras se realizaron en mosaicos vidriados azules sobre un fondo dorado. Desde esta primera banda se genera otra separación por medio de decoración esculpida, muy esquemática, que delimita una segunda banda más ancha con

epigrafía donde se invierte la policromía con respecto al caso anterior: las letras en dorado, perfiladas por teselas rojas, se apoyan sobre un fondo azul (fig. 190). Este modelo podría estar reproduciendo las misivas enviadas por el emperador de Bizancio donde las letras doradas se escribían sobre fondos púrpura o azules (Calvo Capilla, 2008: 96). De nuevo, la paleta cromática de simbología neoplatónica, presente en Santa Sofía de Constantinopla, permanece y se reitera en todo el espacio de la macsura.



Fig. 190. Detalle de la decoración epigráfica, arco de acceso a la sala del *mihrab*.

Esta segunda banda epigráfica queda inscrita por una cenefa de círculos que contienen una decoración geométrica de rombos con los cuatro lados hacia dentro formando una curva (fig. 191), un ornamento habitual los mosaicos romanos hispanos, como los conservados en el Museo Arqueológico de Sevilla o en el Alcázar de los Reyes Cristianos de Córdoba (figs. 192-193). En la parte exterior se desarrolla otra línea arquitectónica con motivos vegetales que cierra la composición del alfiz. En la parte superior se coloca la ya mencionada arquería ciega de arcos de tres lóbulos sostenidos por columnillas. En su interior, sobre un fondo dorado flotan diferentes plantas y flores que podrían ser una alusión, de nuevo, a la representación del Paraíso Celestial (fig. 194).



Fig. 191. Detalle de los círculos que enmarcan la decoración epigráfica, arco de acceso a la sala del *mihrab*.



Fig. 192. Detalle mosaico romano Museo Arqueológico de Sevilla.



Fig. 193. Detalle de mosaico romano de la Colección del Alcázar de los Reyes Cristianos, Córdoba.

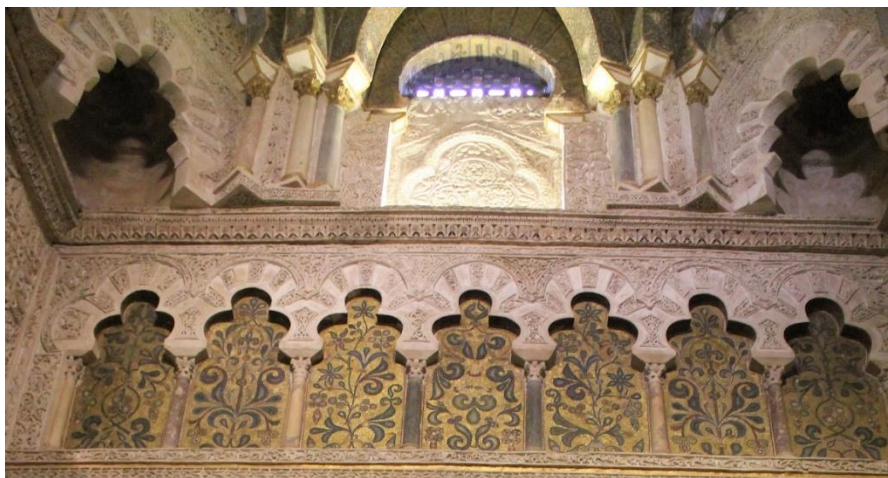


Fig. 194. Arquería superior en el acceso al *mihrab*, macsura de al-Hakam II.

Por último, unos breves apuntes sobre la decoración de los otros dos arcos que se abren en la fachada del muro de alquibla correspondientes a la sala del tesoro y al acceso al pasillo del *sabat*. El esquema compositivo es muy similar al que presenta el acceso del *mihrab*. Su aspecto actual se debe a una restauración intensiva realizada por Velázquez Bosco en el siglo XIX (Ruiz Cabrero, 1985: 56).

En el lado derecho del acceso al *mihrab* se abre la puerta del *sabat* (fig. 195). De nuevo aparece un arco de herradura inscrito en un doble alfiz. Sobre éste se abre una celosía cercada por decoración epigráfica. Todo este conjunto queda cobijado bajo un gran arco de herradura recorrido en su desarrollo por mensajes epigráficos de letras doradas sobre fondo azul. El arco se desarrolla apoyado en dos molduras sobresalientes y las dovelas adquieren forma de cuña decoradas con mosaicos de fondos rojos y dorados con ornamentos vegetales idealizados en su superficie. En este caso el arco queda enmarcado por una banda epigráfica de letras doradas sobre fondo azul. Entre el arco y el alfiz aparecen roleos sobre fondo dorado. La primera cenefa del alfiz que encuadra el arco presenta una profusa decoración de motivos geométricos. Sobre ella la epigrafía de letras doradas sobre fondo rojo enmarcada en una segunda línea de alfiz con ornamentos geométricos que da paso a la segunda banda de fondo azul con epigrafía en dorado. Como remate del encuadre una tercera banda con similares motivos geométricos.

En el lado izquierdo del acceso al *mihrab* se abre la puerta de acceso a la sala del tesoro. Estos mosaicos también fueron rehechos casi en su totalidad en las restauraciones del siglo XIX (Ruiz Cabrero, 1985: 56). El esquema es prácticamente idéntico al que se ha descrito para la puerta del *sabat*.



Fig. 195. Puerta de acceso al *sabat*, macsura de al-Hakam II.

9.1.3. Breve comentario a los mensajes epigráficos.

El programa epigráfico de la macsura de al-Hakam II quedó recopilado y analizado por Calvo Capilla (2008: 90-93; 2011: 96-104) que determinó que se trataba de mensajes elegidos que ayudaban a la reafirmación del poder del nuevo califato. Por tanto, en este epígrafe parece oportuno mencionar algunos de los mensajes más destacables que ayudan a contextualizar la labor de al-Hakam II y la función de la macsura tanto en el plano político como en el religioso.

Como se puede observar en las imágenes anteriores, la epigrafía en lengua árabe recorre de forma constante las líneas arquitectónicas de los elementos que componen la fachada del muro de alquibla, así como la parte superior del aula de la macsura desde su acceso. Se

desarrolla en fondos azul o rojos con las letras en dorado, un recurso estético que también se había generalizado para editar textos coránicos (Puerta Vílchez, 2007: 51). Por lo general en los edificios importantes promocionados por el poder político como el que ocupa este estudio, las inscripciones extraídas de suras y aleyas coránicas solían contener un mensaje que ayudaba a reforzar ciertas ideologías vinculadas a la legitimidad dinástica del poder reinante, emanado directamente de Dios (King, 1985: 269-273; Hillebrand, 1986: 181-183; Calvo Capilla 2014: 96-97). Las inscripciones que pueblan la macsura de la Mezquita de Córdoba no son únicamente de carácter fundacional o conmemorativo, las cuales también existen. Sin embargo, como bien investigó Calvo (2008: 91-93), estas inscripciones están vinculadas a una característica concreta de la Córdoba del siglo X. Numerosas controversias teológicas parecían dificultar la aceptación total del nuevo califato o, al menos, el poder del califa se ponía en cuestión. Así pues, los mensajes epigráficos de la macsura se destinaron a legitimar el poder de al-Hakam II como Príncipe de los Creyentes por medio de suras y aleyas de los textos coránicos que desautorizan el libre albedrío y aluden a la predestinación (Khoury, 1996: 86; Calvo Capilla, 2008: 92). En la entrada de la macsura los mensajes hacen referencias específicas a las obligaciones piadosas y espirituales de los creyentes que conducen al Paraíso Celestial (Khoury, 1996: 86). También aparecen suras y aleyas de los textos coránicos que enfatizan la unicidad de Dios (Khoury, 1996: 86). El papel como imán del califa al-Hakam II queda reflejado en las inscripciones presentes en el arco de acceso al *mihrab* (Khoury, 1996: 88).

En el interior del nicho del *mihrab* aparece una inscripción que recorre la base de la cúpula con forma de venera que cubre el espacio centralizado. Esta inscripción en grafía cúfica se manifiesta con las letras en dorado perfiladas en negro y sobre un fondo rojo o púrpura (fig. 196), un color vinculado al poder y que se ha mencionado en el capítulo anterior muy ligado a la leyenda de la Tienda del Encuentro y del Tabernáculo como Morada Divina. En este mensaje tomado del Corán 3:102-103 se puede leer una exhortación directa a la comunidad que tiene la obligación de permanecer unida y sometida a Dios: «¡Creyentes! Temed a Dios con el temor que Le es debido y no muráis sino como musulmanes. / Aferraos al pacto de Dios todos juntos, sin dividirlos [...] Quizás, así, seáis bien dirigidos» (Calvo Capilla, 2008: 93). Esta inscripción podría reforzar la hipótesis planteada en el capítulo anterior sobre la representación del *mihrab* como un recuerdo de la Tienda del Encuentro donde se simbolizaba el pacto del pueblo elegido, papel quizá asumido por la comunidad islámica.



Fig. 196. Detalle de la inscripción en la base de la cúpula del *mihrab*, macsura de al-Hakam II.

Las alusiones a la mediación divina y el sometimiento a la ley de Dios que se hacen presentes en la fachada del *sabat* merecen especial atención. Esta fachada estaba ligada de forma significativa a la presencia del califa en la macsura. El pasillo del *sabat* que unía la residencia de al-Hakam II con su oratorio privado dentro del conjunto de la mezquita hacía invisible la presencia del califa a la comunidad de creyentes. No obstante, los fieles comprendían que el líder supremo de la comunidad se hacía presente, físicamente, en el rezo comunitario a pesar de no dejarse ver, un aspecto en el que se incidirá en el capítulo 10. En esta puerta del *sabat*, como apunta la dra. Calvo Capilla (2014: 101), no parece ser casualidad que se haya seleccionado una aleya coránica incompleta que se ha combinado con otra aleya de una sura diferente a la anterior y que refiere a la salvación del alma por medio, únicamente, de la voluntad de Dios. Se destaca este aspecto porque se puede observar cómo las ideas teológicas que se vienen apuntando a lo largo del presente estudio vuelven a aflorar en la macsura de al-Hakam II, ideas que habían ido tomando importancia a lo largo del Mediterráneo en la Antigüedad Tardía: la salvación por medio de la divinidad, el sometimiento a la voluntad de Dios, su presencia por medio de lo invisible, sus atributos simbólicos, en este caso representados mediante la Palabra en lengua

árabe-, la cúpula y, en medio de todo ello, la presencia del soberano promotor del edificio ligada verticalmente, donde se sitúa el Trono de Dios, a la designación divina.

9.2. La decoración de mosaicos en el templo microcósmico.

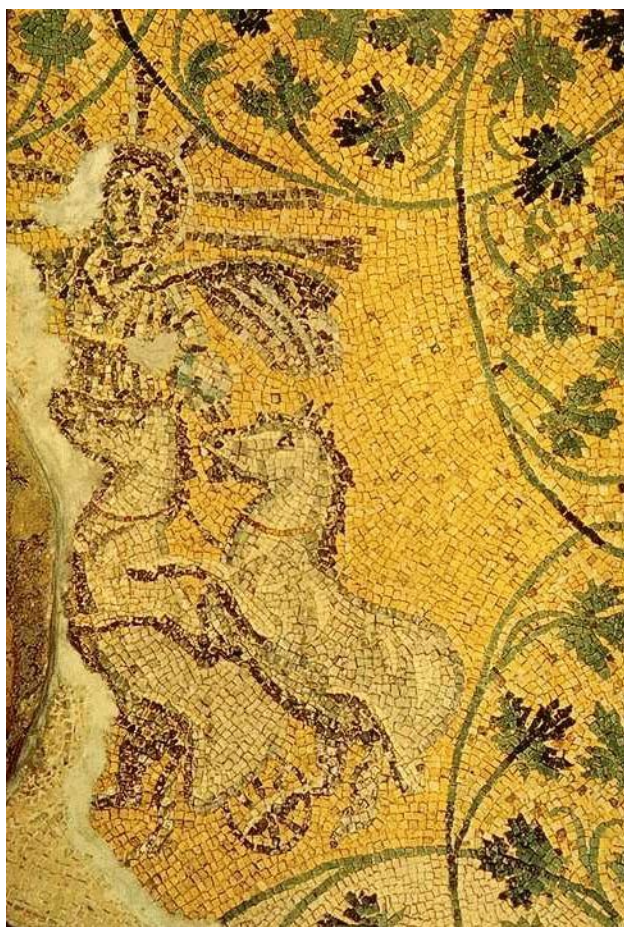


Fig. 197. Mausoleo de los Julios, San Pedro del Vaticano, Roma, siglo IV.

El enlucido de edificios religiosos promocionados por el poder político con la técnica de mosaico vidriado se convierte en una de las señas de identidad de la arquitectura templaria en la Antigüedad Tardía, sobre todo en lo que respecta al área de influencia del Imperio Romano de Oriente. No obstante, esta técnica y su asociación con espacios de carácter religioso encuentra sus casos más antiguos en la ciudad de Roma. Ejemplo de ello es la decoración del Mausoleo de los Julios en el Vaticano (fig. 197), que se ha datado a principios del siglo IV (Brandenburg, 2005: 95). En este mosaico se pueden rastrear algunos rasgos distintivos que, posteriormente, se manifiestan en la mayor parte de los edificios de culto cristiano: una gran vid que flota idealizada sobre un fondo completamente dorado bañado por la luz de la divinidad solar, el dios Helios, que aparece en el centro. En

algunas descripciones de este espacio se pueden encontrar referencias a un mausoleo ya cristiano donde la figura del centro identifica a Dios Hijo como *sol invictus* (Weitzmann, 1979: 523; Labrador González, Medianero Hernández, 2004: 75), el cual mantiene la forma física del dios Helios o incluso de Apolo. El sentido simbólico del color amarillo o dorado asociado, desde la Antigüedad, a la representación de ideas trascendentales y de carácter sagrado (Schibille, 2014:

118-119) se va a transferir al ámbito cristiano y se convertirá en uno de los atributos más importantes para la caracterización del plano celestial, como se puede observar en algunos de los siguientes ejemplos.

Los siguientes casos de estudio permiten realizar un recorrido por algunos de los mosaicos más significativos que se realizaron a lo largo de la Antigüedad Tardía y que permiten observar cómo los recursos estéticos empleados para la representar elementos vinculados al poder de lo sagrado van configurando el nuevo arte representativo de la fe cristiana y también islámica. Se mantienen tres elementos fundamentales: la técnica, el lenguaje formal y el simbolismo de algunos elementos iconográficos como del color. Este último aspecto será tratado con mayor profundidad en el próximo epígrafe.

Un bien ejemplo de la progresiva asimilación de la estética pagana y su simbolismo al ámbito cristiano queda representado en los mosaicos del Mausoleo de Constanza (siglo IV), que además constituye uno de los mejores casos conservados de la época constantiniana. Los mosaicos de este edificio fueron restaurados en el siglo XVIII y se rehicieron por completo algunas partes (Garrucci, 1877: 8). Bajo una estética que se reconoce como romana, o esencialmente clásica, se despliega un repertorio iconográfico asociado a los mensajes del primer cristianismo que se mantendrá durante los siglos IV y V, ligados a la salvación del alma por medio del reconocimiento del martirio de Cristo y el triunfo de la resurrección (Brandenburg, 2005: 80).

En primer lugar, el foco de atención se sitúa en los mosaicos de la bóveda del deambulatorio. Este deambulatorio está dividido en varios paneles. En algunos de estos espacios se desarrolla una trama geométrica de círculos de tradición grecorromana que alberga imágenes figurativas como *putti*, genios y algunos animales. En otros dos paneles aparecen los bustos de la difunta Constantina y de su esposo. Si únicamente se atiende a la configuración de las imágenes se podría pensar en un mausoleo de tradición pagana (Garrucci, 1877: 97). Sin embargo, llaman la atención los motivos que acompañan a los bustos de los difuntos donde se representan parras de vides que se enroscan acompañadas de pájaros que pican los frutos junto con escenas de vendimia donde los *putti* exprimen las uvas para extraer el jugo (fig. 198). Todas las imágenes se desarrollan flotando en un ambiente idealizado de fondo dorado que parece pertenecer a una

esfera extraterrenal (Brandenburg, 2005: 81) Algunas cenefas que enmarcan las escenas están decoradas con piedras preciosas, lo cual acentúa el sentido simbólico ligado al contexto sagrado y paradisíaco (Janes, 2000: 94-95), tal y como se ha apuntado con anterioridad. En otros paneles (fig. 199) aparecen decoraciones figurativas de ramas de árboles frutales, distintas especies de aves, cornucopias, veneras y jarrones metálicos (Brandenburg, 2005: 83).



Fig. 198. Panel busto de Costanza, Mausoleo de Santa Costanza, Roma, siglo IV.

Fig. 199. Detalle del panel del eje principal sur del deambulatorio del Mausoleo de Santa Costanza.

En segundo lugar, se ha de mencionar que el sentido cristiano viene dado por la representación que aparece en el nicho del eje transversal del edificio, en el lado Este bajo la bóveda del deambulatorio. En este nicho aparece una representación en mosaico de Dios Hijo ofreciendo la ley a San Pedro y a San Pablo, una escena muy representada en época constantiniana vinculada al poder imperial donde Cristo se reconoce como el soberano supremo con capacidad de entregar la Ley (Grabar, 1985: 48). En el rollo de la ley aparece el sello del emperador. Este mausoleo fue realizado para la hija del emperador Constantino. Bajo la representación mencionada de Dios Hijo aparece un rebaño que se ha interpretado como una imagen de los fieles o de los Apóstoles (Krautheimer, 2005: 77). Así pues, debido a la inclusión

de este nicho de claro mensaje cristiano los motivos ornamentales del deambulatorio como las vides se han identificado como un símbolo del sufrimiento y martirio de Cristo por medio del cual el alma de los fieles puede ser salvada. De este modo el jugo exprimido de las vides hace alusión a la sangre derramada por Cristo que triunfa sobre la muerte y que necesariamente conduce a la Salvación y a la vida eterna (Grabar, 1998: 23). En las representaciones iconográficas romanas encontradas en mausoleos o en sarcófagos las escenas vinculadas a la muerte son tomadas de algún mito concreto y se entremezclaban con la representación del alma del difunto, la cual había sido transportada al cielo o al más allá (Grabar, 1998: 23) que se identifica con un ambiente atemporal e idealizado. Por tanto, el Mausoleo de Santa Constanza parece constituir un ejemplo de este momento de transición entre la iconografía pagana y los mensajes funerarios asumidos por los inicios del cristianismo.

En tercer lugar, se pueden analizar otros elementos de interés que también se generalizan en la decoración musivaria de la Antigüedad Tardía: las imágenes o los elementos figurativos que se vinculan a una ambientación paradisíaca suelen aparecer sobre un fondo plano fundamentalmente dorado y ornamentado con elementos suntuosos y de prestigio. Esta misma forma de representación se ha podido observar en el análisis de los mosaicos de la macsura de al-Hakam II, así como de otros edificios islámicos. La suntuosidad del espacio, la aparición de una vegetación idealizada y el uso de los fondos dorados combinados con la paleta cromática mencionada parecen aludir a un simbolismo similar.

Por otra parte, las líneas arquitectónicas del Mausoleo de Santa Constanza también aparecen decoradas con motivos geométricos conectados con los que se pueden hallar generalmente en los mosaicos romanos de época imperial, y que curiosamente se mantienen en la decoración de la macsura de al-Hakam II: círculos, rombos, roleos, vegetales con frutos, etc. Además, llama la atención un elemento que se repite en las líneas arquitectónicas que componen la decoración musivaria y escultórica de la macsura de al-Hakam II en Córdoba y que se han mencionado anteriormente: la decoración por medio de elementos suntuosos como las joyas, las gemas o piedras preciosas de colores como si todo el conjunto recordase a un relicario y que parece encontrarse en conexión directa con el linaje noble de los difuntos (Grabar, 1998: 57). En el caso de la macsura la interpretación de este tipo de elementos liga a la idealización literaria del Paraíso.

Otro edificio interesante, también de carácter conmemorativo, donde la iconografía de los colores define aquellos elementos que se sitúan en distintos planos, celestial y terrenal, es la Capilla de San Víctor in Ciel d'Or, del siglo V. Este espacio forma parte del conjunto de la Basílica de San Ambrosio de Milán, adosada en el lado sureste. La capilla fue restaurada en tres ocasiones: durante los siglos XVI y XVII, en el siglo XIX cuando se demolieron las adiciones anteriores y a mediados del siglo XX (Lomartire, 2015: 33).

La Capilla de San Víctor hunde sus raíces en época anterior a la construcción de la primera basílica de San Ambrosio. En sus inicios actuaba como espacio donde fueron depositados los cuerpos de Víctor y de Sático (Lomartire, 2015: 33). Más adelante el espacio se transformó y se construyó un pequeño edificio de planta cuadrada cubierto por una cúpula. La estructura sigue los parámetros de la arquitectura martirial de la Antigüedad Tardía.

La decoración de mosaicos conserva partes pertenecientes al siglo V. En la parte superior de la sala se desarrolla la primera franja con decoración musivaria (fig. 200). Aparecen diversos santos como el mismo obispo San Ambrosio, así como Gervasio y Protasio cuyos cuerpos también se sepultaron en la Basílica de San Ambrosio de Milán (Capponi, 2015:15). En el muro sur aparecen representados el obispo Maternus, Félix y Navor. Estos personajes portan vestimentas de tradición romana con elementos sacerdotales (Zaigraykina, 2012: 139) recordando a las representaciones de hombres sabios del pasado grecolatino. Sus gestos y actitudes, así como su constitución física recuerdan al retrato romano. Las figuras se recortan sobre un fondo azul intenso y apoyan los pies sobre un suelo herbáceo. Los santos se ubican en los pilares entre los vanos que permitían la iluminación interior. Estos vanos están decorados en sus líneas arquitectónicas por mosaicos de color rojo. En el interior del arco de medio punto se desarrollan variadas decoraciones como vegetales o de cintas combinando diversos colores, incluso utilizando la técnica del degradado.

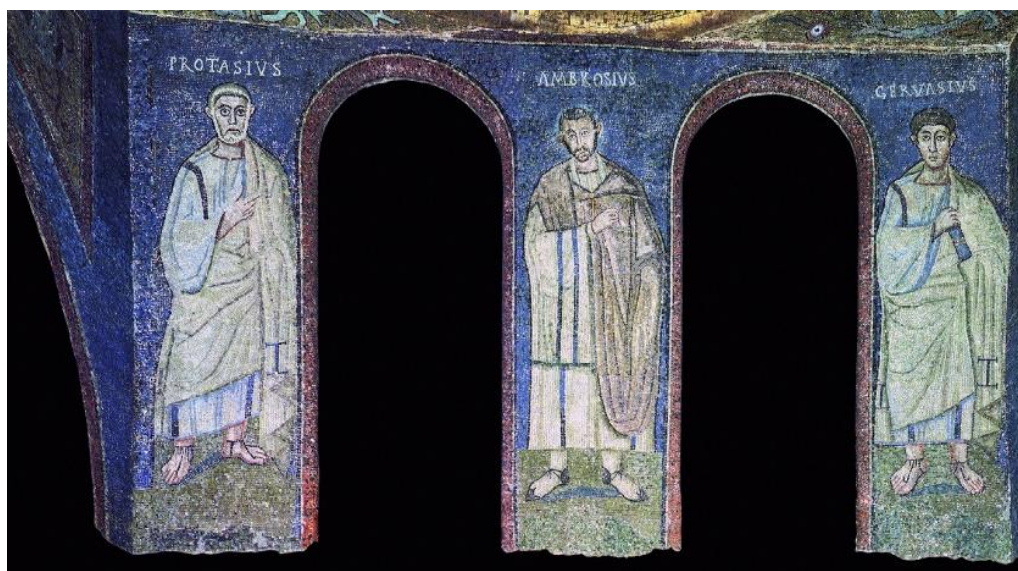


Fig. 200. Muro norte de la Capilla de San Víctor in Ciel d'Or, Milán.

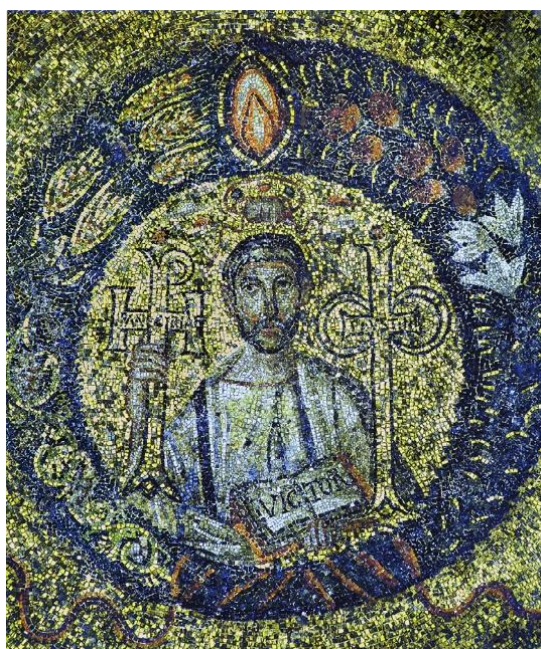


Fig. 201. Busto de San Víctor, Capilla de San Víctor in Ciel D'Or.

La cúpula está sostenida por un sistema de pechinas. En cada una de ellas se ha representado a uno de los Cuatro Vivientes sobre un fondo dorado. La base de la cúpula está decorada por una franja continua donde aparecen nichos coronados con veneras teñidos de diversos colores, fundamentalmente rojo, verde, azul y dorado. El resto de la media esfera es un gran espacio cubierto con teselas doradas vidriadas. En el centro de la misma aparece San Víctor de busto y enmarcado en un clipeo (fig. 201), una forma de representación del difunto muy común en la escultura funeraria de los sarcófagos romanos (Grabar, 1998: 23). El tondo de San Víctor parece flotar en una inmensidad dorada y está ornamentado con decoración vegetal como

parras de vid, espigas de trigo, rosas y otros tipos de flores que podrían vincularse con símbolos de los ciclos estacionales y a la iconografía funeraria del martirio (Zaigaykina, 2012: 138). En el centro el busto de San Víctor que sostiene una gran cruz en su mano derecha y en la izquierda un

libro donde se puede leer la palabra Víctor en alusión a la victoria sobre la muerte o a la conquista de la salvación (Zaigraykina, 2012: 138). Sobre su cabeza se dispone una corona decorada con piedras preciosas. Posteriormente, con la construcción de Santa Sofía de Constantinopla, la representación figurativa de Dios, así como de sus seguidores y testigos (apóstoles, profetas y mártires) será sustituida por la cruz en el centro de la cúpula y, como indicaba el himno de Edesa, los pilares que sostienen la cúpula simbolizan la sustentación de la nueva fe asociada a la labor de los seguidores de Cristo (McVey, 1983: 95).

El lenguaje triunfal que trata de consolidar la nueva fe cristiana se manifiesta por medio de una gramática artística que estaba presente en el pasado romano y que se refuerza a través de elementos simbólicos que aluden a la victoria de una religiosidad promocionada por el poder imperial. Los mensajes contenidos en estos edificios tempranos, junto con el uso del color y de elementos estéticos como la luz para simbolizar la trascendencia de lo sagrado, fueron transferidos a la nueva estética bizantina y a la forma de comprender el templo íntegro en términos neoplatónicos. Sin embargo, la semilla para una interpretación de este lenguaje artístico en términos literarios neoplatónicos había sido sembrada, según parece, en el siglo IV. Milán había sido una de las sedes imperiales y espirituales más importantes de mediados del siglo IV tras el abandono de Roma por parte de la corte.

Por último, es esencial hacer referencia a la decoración del ya analizado Mausoleo de Gala Placidia (siglo V), el cual constituye otro de los ejemplos en los que se hacen frecuentes las características que comparten los grandes mosaicos de la Antigüedad Tardía en cuanto a lenguaje artístico, técnica y mensajes iconográficos, y que tendrán una repercusión posterior muy importante en la codificación de la iconografía plástica neoplatónica.

La decoración por medio de brillantes teselas hace que el edificio haya sido comparado en la historiografía a un relicario enjovado (Mauskopf Deliyannis, 2010: 76). Los mosaicos que decoran el presente mausoleo fueron restaurados entre 1898 y 1901.

El pequeño edificio llama la atención por su profusión ornamental vinculada a la teología de la salvación del alma por medio de una gramática simbólica ya conocida desde el pasado romano (Mauskopf Deliyannis, 2010: 77). También existen investigaciones recientes (Rizzardi, 2005: 238-240) que abogan por un significado escatológico pero que, en definitiva, podría

ligarse a la misma búsqueda o plasmación de la salvación del alma. Las representaciones figurativas de la divinidad también se hacen presentes, aunque prevalece dicho lenguaje simbólico. La ornamentación musivaria se concentra desde la mitad del muro hacia las bóvedas, como si todo el conjunto tuviera la misión de alcanzar la cúpula en la que se ha representado el símbolo de la cruz flotando en un firmamento estrellado.

El acceso se realiza por el lado Norte del edificio. Lo primero que se muestra es una bóveda de cañón profusamente decorada con círculos concéntricos, formas geométricas y complicadas estrellas de diversos colores y que se muestran sobre un fondo azul intenso. Esta decoración se repite en la bóveda de cañón del muro sur. A continuación, esta bóveda se abre al espacio central del mausoleo mediante un gran arco de medio punto (fig. 202) recorrido en su interior por una guirnalda de frutas maduras entre hojas carnosas que emergen de dos sendos cestos a cada lado del arranque del arco (fig. 203). En el centro de las dos guirnaldas aparece un tondo con una cruz inscrita de color dorado y que flota sobre un fondo azul (fig. 204).

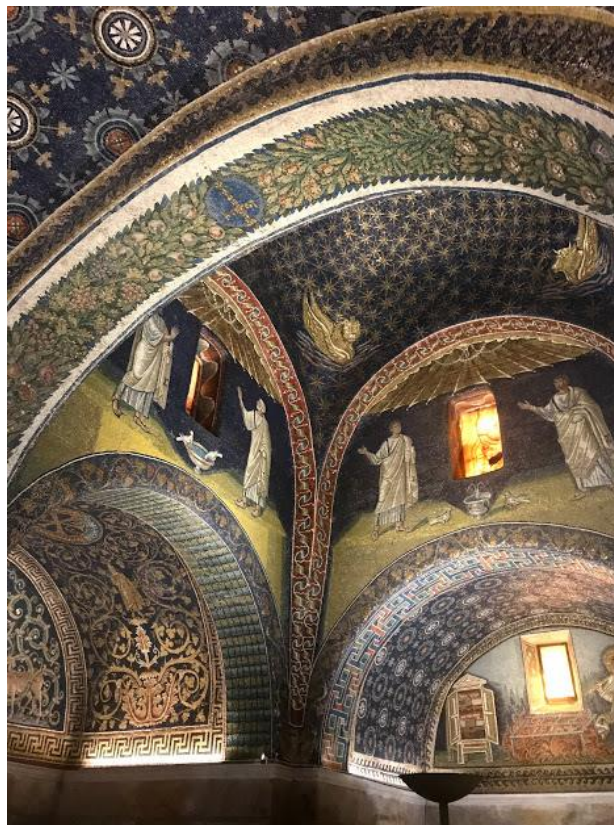


Fig. 202. Vista desde el acceso norte del interior del Mausoleo de Gala Placidia, Rávena.



Figs. 203-204. Detalle de la decoración vegetal del arco norte, Mausoleo de Gala Placidia, Rávena.

Las líneas arquitectónicas que enmarcan los cuatro arcos que dan acceso a los arcosolios están decoradas con vides, lo cual parece adquirir sentido funerario (Rizzardi, 2005: 238) dado que dan acceso al espacio donde se situaban los sepulcros de los difuntos. En las bóvedas que cubren los arcosolios Este y Oeste se desenvuelve una compleja vid a modo de roleo estilizado de la que cuelgan pámpanos. Las ramas, hojas y frutos de las vides toman un color dorado y se esparcen por una especie de infinito azul oscuro. Entre las ramas se representan algunas figuras de cuerpo entero que se han identificado con retratos de los difuntos. En el centro del conjunto, donde confluyen las vides, aparece un clípeo rodeado de hojas de laurel de diversos colores donde se inscribe el crismón (fig. 205).

En los cuatro lunetos que se ubican en el testero de los cuatro brazos de la cruz griega que conforma la planta del edificio aparecen esquemas decorativos que también parecen aludir a la simbología de la salvación del alma y del fin de los tiempos:

En primer lugar, en el luneto del brazo Norte se ha representado a la figura de Dios Hijo como Buen Pastor rodeado por el rebaño que representa a los fieles (Mauskopf Deliyannis, 2010: 80). Apparentemente la escena podría considerarse naturalista pero la posición estática de las

figuras, su mirada atemporal y la vegetación idealizada que los rodea parece hacer alusión a un espacio paradisíaco donde Cristo se presenta como el camino o guía hacia el Paraíso Celestial.



Fig. 205. Luneto del brazo Oeste, Mausoleo de Gala Placidia, Rávena.

En segundo lugar, los dos lunetos de los brazos Este y Oeste presentan una representación vegetal que recuerda a los roleos ornamentales romanos donde aparecen dos ciervos enfrentados con la cornamenta enroscada entre la vegetación (ver fig. 205). Parece ser una alusión simbólica al esfuerzo y sufrimiento de los fieles ante las dificultades en su vida terrenal y que deben superarse para alcanzar el Paraíso, lo cual entronca también con el martirio de Cristo (Beigbeder, 1981: 81-83). La escena se desarrolla sobre un fondo azul donde llaman la atención los verdes y amarillos brillantes de las plantas idealizadas.

Por último, en el muro del brazo sur aparece la representación que más incógnitas ha planteado para interpretar la iconografía del Mausoleo de Gala Placidia (fig. 206). Tradicionalmente se ha pensado que la escena enmarcada el martirio de San Lorenzo por la aparición de una especie de parrilla a los pies de la figura. Sin embargo, Rizzardi (Rizzardi, 2005: 238-240) apunta a que lo que se representa es una imagen escatológica (Pijoán, 1996: 219) de Cristo vestido de blanco aplicando la justicia divina y quemando un libro herético. Por ello a

la izquierda de la representación aparecen los Cuatro Evangelios canónicos etiquetados con su nombre y custodiados en un armario como símbolo de la fe verdadera.



Fig. 206. Luneto muro Sur, Mausoleo de Gala Placidia, Rávena.

Sobre cada una de las cuatro entradas a los arcosolios se levanta un cuerpo murario que sostiene la cúpula y donde aparecen representaciones de figuras humanas identificadas con algunos Apóstoles vestidos de blanco. En el muro sur los personajes se han identificado con San Pedro y San Pablo (Mauskopf Deliyannis, 2010: 80). Todos ellos parecen situarse en un plano entre el ámbito terrenal y celestial, recortados sobre fondos azules, pero con los pies apoyados en la hierba verde. Sobre sus cabezas aparecen rayos dorados que podrían aludir al Espíritu Santo y a la misión apostólica de predicar la fe verdadera por el mundo.

Por encima de ellos se sitúa la representación del Paraíso Celestial custodiado por los cuatro vivientes, símbolo de los Cuatro Evangelistas (fig. 207). La cúpula alberga una decoración que representa al firmamento estrellado de fondo azul plagado de estrellas doradas. Este es el espacio donde se halla la gloria de Dios. Se hace necesario llamar la atención sobre las

similitudes iconográficas que se dan entre la interpretación de esta cúpula y la que mandó realizar al-Hakam II delante de la sala del *mihrab* de la macsura del siglo X.



Fig. 207. Cúpula del Mausoleo de Gala Placidia, Rávena.

Los edificios anteriores constituyen diversos ejemplos desde los que observar la transferencia de la estética de la Antigüedad a un lenguaje artístico que define las nuevas religiosidades que se estaban gestando en el Mediterráneo. A partir del siglo VI, como se ha reiterado numerosas veces a lo largo del presente estudio, se puede establecer un punto de inflexión o definitivo cambio de paradigma en la forma de concebir el espacio de culto, ahora, como templo o Morada de lo Divino en el centro de la ciudad.

Los mosaicos de la macsura de al-Hakam II, tanto por su estética como por el lenguaje simbólico y la iconografía que encierran, podrían vincularse a este nuevo paradigma que se inicia con la construcción de Santa Sofía y la interpretación de elementos artísticos anteriores con nuevos significados. La decoración musivaria de la gran Basílica de Santa Sofía ha sufrido diferentes devenires desde la época del emperador Justiniano. Afortunadamente se han

conservado algunos restos de los mosaicos del siglo VI, los cuales sufrieron problemas de distinta naturaleza debido a problemas estructurales que afectaron a la cúpula. Sin embargo, gracias a las descripciones de Pablo Silenciario, Procopio de Cesarea y otros autores de la época se pueden establecer algunas hipótesis de reconstrucción completa. La mayor parte de los mosaicos que existen hoy día en el edificio se han datado posteriormente al Concilio de Constantinopla del año 843, que supuso la recuperación de la imagen figurativa tras los años del iconoclasmo (Yerásimos, 2012: 98). A pesar de todas estas circunstancias, los mosaicos de la cúpula de Santa Sofía, según las fuentes documentales, consolidaron de forma definitiva el significado simbólico de la representación de la divinidad por medio de la luz que se reflejaba en las teselas doradas (Webb, 1999: 69).

La decoración de mosaicos de la cúpula de Santa Sofía de Constantinopla durante el reinado de Justiniano parece haber sido muy similar en formas y elementos iconográficos a los ejemplos anteriores. Solo que en esta ocasión la construcción estaba directamente vinculada a una empresa promocionada por el poder imperial con una clara intención política. Pablo Silenciario escribe hacia el año 563 en *Descripción de Santa Sofía* (Yarza Luaces, 1982: 107 y ss.) que la cúpula es como una «representación del firmamento que descansa sobre el aire» en cuyo centro se había representado el símbolo de la cruz «protectora de la ciudad». Añade que la cruz estaba realizada en diminutas teselas y que representaba al «Salvador del mundo». Del centro de la cúpula se expandía toda una superficie de teselas vidriadas de color oro (Grabar, 1953: 92) que acentuaban el brillo del espacio por medio de la luz que el Silenciario denomina «los rayos de la Aurora de rubios cabellos» y que penetraba por los vanos dispuestos en la base de la cúpula (fig. 208). Así describe dicha disposición: «La cubierta se compone de compactas teselas sobredoradas y de las que parte una brillante corriente de rayos dorados, que se vierten con abundancia y golpean los ojos de los hombres con fuerza irresistible».

Del mismo modo, en el himno siríaco de la Catedral de Edesa la representación de la cúpula decorada con mosaicos dorados se vincula a la imagen del firmamento: «5 Behold! Its ceiling is stretched out like the sky and without columns [it is] arched and simple, And it is also decorated with golden mosaic, as the firmament [is] with shining» (McVey, 1983: 95).



Fig. 208. Interior de Santa Sofía de Constantinopla.

La base de la cúpula parece haber estado decorada con piezas de mármol «*el albañil ha dispuesto de manera ondulante, con sus propias manos, finas piezas de mármol, y con ellas ha representado, sobre los muros, arcos que se unen, cargados con fruta, cestas y hojas y pájaros colgados de las ramas. La viña sarmentosa con retoños como bucles dorados traza su curvada huella y ondea una cadena espiral de racimos. Se proyecta hacia delante como para eclipsar en cierta medida con sus racimos serpenteantes la piedra que está cerca. Tal ornamentación envuelve la iglesia maravillosa.*» Este texto de Pablo Silenciarario se puede observar una descripción de los elementos decorativos de la cúpula en el siglo VI muy similares a los que se han analizado en el Mausoleo de Santa Constanza, pero donde se han alcanzado mayores niveles de abstracción gracias al juego de luces y sombras que envuelve al edificio y donde el uso del dorado genera un espacio más cambiante. Pablo Silenciarario hace referencia en su texto a que bajo el arco oriental que sostiene la cúpula se conmemoraba el «*sacrificio incruento*» y que este

sector estaba cubierto por una bóveda de plata. Este espacio del *sancta sanctorum* estaba separado del centro del conjunto y solamente podían acceder los sacerdotes. El autor explica que en este lugar se habían dispuesto planchas de plata sobre el muro que ayudaban a acentuar la presencia de la luz que resbalaba por las paredes de modo que del lugar donde se celebraba el misterio surgían potentes rayos de luz. Sobre estas planchas se había colocado la imagen de Dios Padre rodeado de ángeles y de la Virgen María. Junto a ellos se había dispuesto un anagrama con los nombres del emperador y la emperatriz con el símbolo de la cruz en el centro.

Como bien indica Schibille a lo largo de su estudio sobre la experiencia estética en Santa Sofía de Constantinopla, el esplendor de los materiales utilizados y sobre todo el uso del dorado en la cúpula para acentuar la luminosidad central del conjunto responden a una voluntad de la nueva estética por representar la Sagrada Sabiduría bajo los parámetros teológicos de la nueva fe (Schibille, 2014: 128). El neoplatonismo alejandrino, como contexto cultural e intelectual que impregnaba la religiosidad del momento, ayudaba sustancialmente a conseguir estos efectos y a comprenderlos en términos abstractos. Del mismo modo que se ha observado en San Víctor in Ciel d'Or, en Santa Sofía los mosaicos de colores azules y verdes se situaban a la entrada del templo, en el nártex, probablemente una elección que simbolizaba el plano terrenal y la ignorancia humana, tal y como plantea Pseudo-Dionisio (Schibille, 2014: 144); empero, el interior del templo se recubre con los mencionados colores asociados culturalmente a la divinidad: plata y oro (Schibille, 2014: 144), así como a la exuberancia de las joyas, los anagramas imperiales, etc. Janes también señala que estos recursos estéticos, y especialmente los colores dorado y plata, no solamente estaban vinculados a la representación de la gloria de la divinidad y al reflejo de la Jerusalén Celeste en el interior del templo, sino que también formaban parte de la iconografía imperial (Janes, 2000: 94).

A pesar de no haber conservado más que la detallada descripción de Pablo Silenciaro y los textos correspondientes a otros edificios a propósito de los mosaicos que decoraban la cúpula del siglo VI en Santa Sofía, parece que los temas iconográficos que el autor plantea para un edificio de estas características se acercan a la tradición musivaria y decorativa que se desarrollaba en la Antigüedad Tardía. Son muchas las similitudes con ciertos elementos simbólicos que se han podido observar en los anteriores edificios analizados. Además, los ciclos

temáticos que aluden a la Salvación del alma por medio del triunfo de la divinidad y de la fe se aprecian en otras artes (Grabar, 1998: 46), no únicamente en la decoración musivaria. Así desde los sarcófagos, los relieves decorativos e incluso los textos miniados vinculados al uso piadoso de personajes importantes, contienen imágenes de significado salvífico. La salvación del alma era un asunto que preocupaba de forma especial a las comunidades cristianas desde el siglo IV (Brown, 1989: 80) que habían encontrado su propia referencia en la figura del Dios hecho humano por medio de la transformación de su naturaleza (Brown, 1989: 173). El mensaje cristiano tenía como objetivo convencer al humano de que su naturaleza también podía ser transformada después de la muerte.

Por otra parte, la decoración musivaria de Santa Sofía a partir del siglo IX también resulta muy interesante por la intensidad con la que los emperadores y emperatrices bizantinos quisieron dejar su impronta en un lugar de culto que desde el siglo VI (Grabar, 1953: 91; Brubaker, 2010: 336). se había convertido en uno de los grandes hitos de la arquitectura triunfal en el Mediterráneo. Tras la resolución de la querella iconoclasta los emperadores de Bizancio optaron, de nuevo, por fomentar la representación figurativa de la divinidad junto a los retratos idealizados de los soberanos (Beckwith, 1988: 104). Sin embargo, resulta curioso como en Santa Sofía las imágenes de la divinidad junto a los emperadores triunfantes y promotores de las artes se colocaron en espacios a los cuales los fieles no tenían acceso (Yerasimos, 2012: 99). Esto puede deberse a la cautela derivada de la reciente decisión del IV Concilio de Constantinopla (861-864) que ponía fin a la querella iconoclasta, pero no por ello debía confiarse en la pacificación total.

El profesor Grabar indica que en las decoraciones musivarias del siglo IX en adelante no se buscaba una continuidad de las representaciones a modo de ciclo narrativo (Grabar, 1953: 93). Más bien se trataba de imágenes piadosas, *exvotos* u ofrendas que la familia real ofrecía en señal de humildad y sometimiento a Dios, un Dios que había sido capaz de tomar forma humana y de hacerse presente entre los fieles (Bango Torviso, Borrás Gualis, 1996: 54). Por tanto, su representación como hombre quedaba perfectamente justificada. En algunos casos sí que se realizaron imágenes de profetas u obispos (Yerasimos, 2012: 99).

Otro de los aspectos más interesantes de las imágenes de Santa Sofía de Constantinopla del siglo IX en adelante es que el color dorado de los fondos se ha consolidado definitivamente como un color polivalente aplicable a las representaciones de lo divino y de la realeza imperial (Bango Torviso, Borrás Gualis, 1996: 57). Las figuras se recortan sobre estos fondos atemporales y mayestáticos vinculados a la simbología del espacio que le es propio a lo divino. Tanto los gobernantes como las imágenes de Cristo, la Virgen, santos u obispos van acompañadas de vestimentas y elementos de adorno personal de gran suntuosidad como piedras preciosas, cabujones, perlas, gemas, coronas, evangelarios ricamente decorados, etc. Además, los emperadores y emperatrices se hacen representar con el nimbo (figs. 209-210).



Fig. 209. El emperador Juan II y la emperatriz Irene ante la *Theotokos*, tribuna de la galería sur, Santa Sofía de Constantinopla, siglo XII.



Fig. 210. Emperador Constantino IX y la emperatriz Zoé ante Cristo entronizado, galería sur, Santa Sofía de Constantinopla, siglo XI.

Para finalizar se ha de hacer referencia al mosaico de la Virgen *Theotokos* entronizada con el Niño en brazos (fig. 211) que se encuentra situado en el ábside principal que cierra la basílica de Santa Sofía en su lado Este. Se sitúa en el mismo espacio donde Pablo Silencioso advertía de la existencia en el siglo VI de una cubierta de plata bajo la que se conmemoraba el sacrificio de Cristo. La Virgen María, según los himnos que hacen referencia a su figura, sitúan a la virgen como primer templo, como sede de la sabiduría que ha contenido en su interior al Hijo de Dios (Ousterhout, 2010: 231) y, por tanto, el inicio del ciclo de la Salvación.

Durante el periodo del iconoclasmo se desmontaron los mosaicos de la época de Justiniano y en este espacio se colocó una cruz de grandes dimensiones (Bango Torviso, Borrás Gualis, 1996: 58). En esta representación de la Virgen como Madre de Dios la serenidad de la figura, su naturalismo y su boca completamente cerrada acentúan su actitud majestuosa y el carácter divino del misterio del Nacimiento del Hijo de Dios como si se un hombre corriente se tratara (Bango Torviso, Borrás Gualis, 1996: 56). La exaltación de este tipo de actitudes aparece recogida en los textos del Patriarca Focio (m. 891), muy interesado en la proliferación de este

tipo de representaciones divinas bajo atributos humanos (Grabar, 1953: 94-97; Bango Torviso, Borrás Gualis, 1996: 56).



Fig. 211. Virgen entronizada con el Niño, ábside de Santa Sofía de Constantinopla, siglo IX.

De nuevo la figura se recorta y flota sobre un gran fondo de mosaicos dorados que potencian el carácter divino de las figuras. También llaman la atención los colores utilizados que quedarán culturalmente ligados a los atributos de ciertos personajes, como por ejemplo el azul intenso del manto de la Virgen indicará su pureza como Madre de Dios. En los iconos elaborados a partir del siglo IX la Virgen aparecerá en la mayor parte de las ocasiones con el manto azul y la cabeza cubierta. En cambio, las vestimentas de Dios Hijo se caracterizan por la combinación entre los colores dorado y blanco, un color asociado a la resurrección. Así aparece recogido en algunos Evangelios, como Mateo 28, 1-4. La Virgen aparece sentada en un trono con un escabel a los pies decorado nuevamente con gemas y piedras preciosas, en alusión al plano

celestial donde se sitúa y a su dignidad como Sede de la Sabiduría.

Los mosaicos realizados en la Basílica de Santa Sofía a partir del siglo IX se caracterizan por la acentuación del carácter humano de las figuras divinas, pero también por un realce de su espiritualidad por medio de la utilización de ciertos códigos cromáticos, así como actitudes concretas. Es muy significativa la permanencia de los modelos estéticos de la Antigüedad en la elaboración de las figuras (Bango Torviso, Borrás Gualis, 1996: 61).

La elaboración de una nueva estética reproducida en la técnica de mosaico y que forma una parte esencial del nuevo templo como microcosmos no solamente está presente en la arquitectura de Santa Sofía de Constantinopla. La irradiación de su arquitectura va acompañada también del lenguaje simbólico pictórico que aportan los mosaicos, el cual va extendiéndose a lo largo y ancho del Mediterráneo para completar el mensaje de templo total neoplatónico al que se adscribe el espacio de culto cristiano, así como islámico, hacia los siglos VII y VIII. Como se puede observar en el ejemplo siguiente, los espacios litúrgicos que contienen dicha iconografía y se hacen eco de la misma por medio del mosaico no solamente forma parte de los grandes templos urbanos, sino que también aparece en lugares de mayor intimidad, como sucede en el caso de Mor Gabriel. La actividad monástica de las comunidades cristianas sirias se caracterizó por una contribución muy notable a la transmisión del conocimiento de la cultura cristiana a través de la literatura. En los monasterios como este de Mor Gabriel en la frontera sirio-turca se copiaron multitud de manuscritos que se tradujeron del griego al siríaco, sobre todo los textos bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamento (Briquel Chatonnet, Debiè, 2017: 76).

Estos monasterios situados en la provincia o región de Tur Abdin estaban en permanente contacto con el Imperio Persa y se han denominado como monasterios fronterizos (Pentz, 1992: 36). Esta característica aparentemente peligrosa convirtió a estos centros en grandes espacios para el saber y para el desarrollo de las artes a donde llegaron peregrinos y viajeros de muchas partes del Mediterráneo (Briquel Chatonnet, Debiè, 2017: 83). Económicamente funcionaban gracias a las donaciones de dichos viajeros, lo cual permitió que con el paso del tiempo los edificios adquirieran un carácter suntuoso reflejado en su arquitectura y decoración, así como en el ornamento de los manuscritos. Además, se desarrollaron grandes bibliotecas cuyos volúmenes se intercambiaban entre las ciudades de Edesa, Alejandría o Antioquía, lo cual indica un constante contacto entre las ciudades del Saber en la Antigüedad Tardía (Briquel Chatonnet, Debiè, 2017, 86-88).

Sobre los mosaicos de la Iglesia del Monasterio de Mor Gabriel se conservan escasos datos. Sin embargo, por medio de la observación de los mismos se pueden plantear algunas hipótesis. La primera de ellas es que el programa iconográfico refleja una influencia del pensamiento conceptual neoplatónico alejandrino (Briquel Chatonnet, Debiè, 2017: 81). La ausencia de imágenes figurativas parece dejar prueba de ello. La divinidad se representa

mediante sus atributos simbólicos, lo cual hacia mediados del siglo VI era algo común entre las comunidades religiosas de la cuenca mediterránea.

Los mosaicos de Mor Gabriel se concentran en el ábside y en la bóveda que cubre el tramo presbiterial. Los motivos ornamentales, la técnica de mosaico y los modos plásticos de representación vuelven a recordar a los modelos tradicionales desarrollados en la Antigüedad Tardía. Predomina la paleta cromática de fondos dorados con elementos que flotan sobre dichos fondos en colores azules y verdes. La paleta cromática, nuevamente, mantiene los parámetros establecidos en el caso de Santa Sofía de Constantinopla y de los pigmentos tradicionales antiguos.

Los temas iconográficos remiten de nuevo al protagonismo del Misterio de la Eucaristía en el interior del templo, así como a la representación de lo sagrado por medio de sus atributos simbólicos: en el muro donde se ubica el *sancta sanctorum* se representa un suntuoso baldaquino de cuatro columnas que sostienen una especie de cúpula gallonada que adopta una morfología muy similar a las hornacinas de la veneración vistas anteriormente. Su función es la de destacar aquello que se recoge bajo sus formas. En este caso parece representarse la mesa o altar del sacrificio eucarístico con el pan y los cálices de vino que serán consagrados simbólicamente como el cuerpo y sangre de Cristo (fig. 212). Este baldaquino está flanqueado por dos árboles de naturaleza idealizada que podrían simbolizar la posición paradisíaca y salvífica de la escena. Todo el conjunto flota sobre un fondo dorado, lo cual indica, el plano trascendente en el que se sitúa la representación. Por delante el arco que recoge la escena está decorado con motivos geométricos y unas líneas arquitectónicas marcadas por una sucesión de piedras preciosas y elementos ornamentales suntuosos.



Fig. 212. Mosaico del ábside de la Iglesia del Monasterio de Mor Gabriel, Mardin, Turquía, siglo VI.

En la bóveda de cañón que cubre el tramo presbiterial (fig. 213) aparece un tema conocido y que ha sido mencionado en anteriores ocasiones: el símbolo de la cruz gemada con una *xi* griega que la complementa como crismón inscrita en un tondo o clípeo decorado con vegetales y piedras preciosas. En los cuatro ángulos de la bóveda aparecen unos jarrones de los que surgen sendas vides a modo de roleo siguiendo el modelo de representación de la Antigüedad. De las parras surgen uvas y todo el conjunto vegetal estilizado e idealizado flota sobre un fondo dorado que genera un ambiente cercano al Paraíso Celestial, con aspecto suntuoso y enjoyado. El significado salvífico y martirial que había surgido en el ámbito funerario se hace presente en el espacio eucarístico donde se celebra la liturgia del Misterio en términos neoplatónicos. Tanto en Santa Sofía de Constantinopla, como posteriormente en la macsura de al-Hakam II, el espacio previo al santuario queda coronado, en el primer caso, con la cúpula donde se sitúa el símbolo de la cruz rodeada por la luz del sol y las estrellas, según indica la citada descripción de Pablo Silenciaro; en el segundo, la cúpula representa el baldaquino donde se sitúa el Trono de Dios, en el centro del firmamento.



Fig. 213. Bóveda del presbiterio de la Iglesia del Monasterio de Mor Gabriel.

Los siguientes edificios ornamentados con decoración de mosaico responden a una tipología conmemorativa en su arquitectura. Los paralelos que se pueden establecer entre ellos mismos y la propia macsura de al-Hakam II resultan muy significativos para observar la transmisión de similares mensajes iconográficos, de connotaciones conmemorativas y de carácter triunfal, entre aquellas construcciones vinculadas al poder imperial cristiano, como es el caso de la Iglesia de San Vital de Rávena, o la Cúpula de la Roca, el primer lugar santo de la historia sagrada del islam. En todos los casos, los edificios presentan una planta centralizada octogonal.

La Iglesia de San Vital de Rávena (siglo VI) constituye uno de los ejemplos de espacio destinado a la representación del poder imperial entremezclado con su carácter religioso que se podrían vincular más estrechamente al proyecto de la macsura del califa al-Hakam II, lo cual puede observarse por medio de la lectura de sus mosaicos.

La decoración de San Vital de Rávena se concentra en el tramo presbiterial y en la zona del ábside. En esta ocasión los elementos iconográficos hacen alusión al triunfo de la fe cristiana protegida desde el poder imperial, representado por el emperador Justiniano, la emperatriz

Teodora y ligado al papel de los obispos, en este caso el obispo Ecclesio, todos ellos promotores del edificio. Los atributos cristológicos y aquellos que aluden a la salvación del alma adoptan, de nuevo, una significación triunfal (Rizzardi, 2005: 247). Sin embargo, en San Vital de Rávena, una ciudad importante vinculada a la antigua sede imperial romana y capital del Occidente Latino, el abandono de la figuración en detrimento de los atributos simbólicos de lo divino es menos expreso que en las nuevas construcciones constantinopolitanas y orientales. Podría afirmarse que San Vital de Rávena se manifiesta como un espacio de transición, o intermedio, entre el mantenimiento del lenguaje estético antiguo y los nuevos parámetros iconográficos que se van asentando en el templo cristiano irradiados desde Constantinopla.

El inicio del presbiterio queda destacado por un gran arco de medio punto peraltado que alcanza una altura considerable. En el interior de dicho arco (ver fig. 119) se desarrolla una decoración muy conectada con la representación del retrato romano inscrito en un clípeo, tal y como sucedía en muchas ocasiones en los sepulcros esculpidos antiguos. Cada uno de los tondos, profusamente decorado, alberga un busto de los Apóstoles. En la clave del arco aparece la figura de Dios Hijo flanqueada por los tondos de San Pedro y San Pablo. Los clípeos quedan sostenidos individualmente por parejas de peces que en el cristianismo antiguo constituyeron un símbolo de identificación de las primeras comunidades cristianas en Roma (Grabar, 1998: 27). El despliegue ornamental de este arco se completa con dos bandas que recorren las líneas arquitectónicas del arco cuya composición reproduce elementos suntuosos como las piedras preciosas y las gemas, fuente de luz vinculada a lo sagrado (Schibille, 2014: 117). De nuevo predominan los colores brillantes, de la paleta cromática habitual en la antigüedad, realizados con teselas vidriadas como el verde, el azul, el dorado y el rojo.

En las paredes laterales de las naves que anteceden al *sancta sanctorum* se desarrollan ciclos temáticos inspirados en pasajes del Antiguo Testamento, con una estética naturalista (Grabar, 1966: 156) y donde permanece el recuerdo de la morfología de las figuras de aspecto romano. El muro de este espacio se divide en altura en dos cuerpos. En ambos casos en el segundo cuerpo se abre una tribuna de tres arcos de medio punto peraltados, separados por columnas y que tienen como remate una venera realizada en mosaico que cubre las escenas.

En el muro Norte (fig. 214) se desarrolla un luneto donde se desenvuelve el ciclo narrativo veterotestamentario de la visita de los tres ángeles a Abraham y Sara. Por encima del luneto aparecen dos ángeles sosteniendo el símbolo del crismón que adopta una forma conocida con la cruz gemada sobre fondo azul. En la parte superior a la izquierda aparece el Profeta Isaías y a la derecha Moisés recibiendo las Tablas de la Ley. En el segundo cuerpo dos de los cuatro evangelistas: San Juan y San Lucas acompañados de sus atributos, el águila y el toro. Por encima de la tribuna aparece una parra de vides con pámpanos que surge de dos jarrones y confluye en el símbolo de la cruz dorada inscrita en un círculo.



Fig. 214. Muro Norte del presbiterio de la Iglesia de San Vital de Rávena.

En el muro Sur se reproduce un esquema muy similar. El ciclo narrativo del luneto hace referencia a la historia de Abel y Melquisedec ofreciendo su cosecha a Dios y recibiendo su posterior beneplácito. En la parte superior aparecen los Evangelistas San Mateo y San Marcos con sus atributos más conocidos: el ángel y el león. Los demás elementos son idénticos a los del muro Norte.

Parece ser que en ambos muros se produce una unidad iconográfica que culmina en la bóveda central (Rizzardi, 2005: 248). En este caso, las imágenes simbólicas que aparecían en los

himnos siríacos como el de Edesa se manifestaban en la arquitectura por medio de los elementos constitutivos de la misma (pilares, columnas, cúpula, etc.); no obstante, en San Vital de Rávena todavía permanecen, como se ha indicado, las figuraciones expresas de los personajes más importantes. En este edificio, de igual forma, se resume el proceso del triunfo de la fe en Cristo

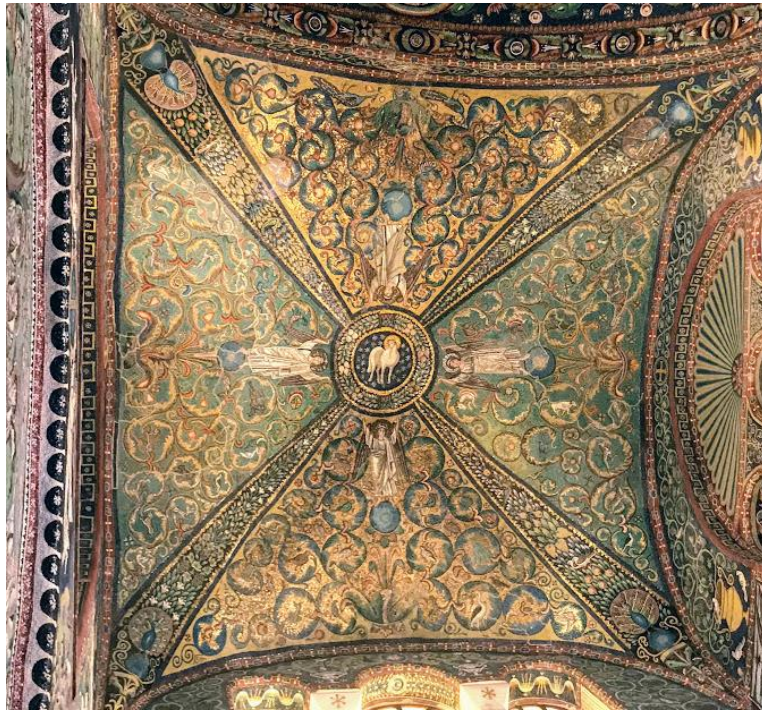


Fig. 215. Bóveda del tramo presbiterial de San Vital de Rávena.

como camino de la Salvación del alma, que se inicia con los primeros patriarcas del Antiguo Testamento, así como en las profecías. Los elementos del martirio como las cruces o las vides aparecen en la parte superior hasta alcanzar el Paraíso Celestial, situado en lo más alto del edificio. Todo ello enmarcado en un espacio suntuoso, rico y simbólico que genera un espacio lleno de luz y colores brillantes que aportan gran riqueza al interior del presbiterio. Este tramo está cubierto por una bóveda de arista (fig 215) ricamente

decorada con roleos dorados sobre fondos azules y verdes entre los que aparecen cuatro figuras de ángeles que adoran un tondo central con la representación del cordero inmolado como símbolo del sacrificio (Beigbeder, 1981: 103-104). Este cordero se ubica en un espacio celestial de fondo azul y rodeado de estrellas doradas en alusión al firmamento, lugar donde ya se ha indicado que se sitúa el Trono Divino.

El espacio del ábside es uno de los lugares más singulares del edificio, ya que alberga los famosos mosaicos donde aparecen representados Justiniano, a la izquierda, y Teodora a la derecha. El acceso se realiza por medio de otro arco de medio punto coronado por dos ángeles que vuelven a sostener el símbolo de la cruz. A los lados de estos ángeles se muestran representaciones simbólicas de los Santos Lugares también sobre un fondo dorado: a la derecha

la ciudad de Belén y a la izquierda Jerusalén. En ambos casos la representación se hace por medio de arquitecturas enjorjadas que parecen señalar el espacio trascendental y paradisíaco en el que se hallan. Además, las dos ciudades presentan en la parte inferior la representación de dos palmeras, aspecto iconográfico en el cual se profundizará en las próximas páginas. Se debe recordar que en el arco de acceso al *mihrab* en la macsura de al-Hakam II también aparecen dos árboles que podrían identificarse con palmeras, flanqueando la entrada. En Mor Gabriel, como se ha indicado, la escena de la consagración de pan y el vino también está enmarcada por dos árboles. En el interior del arco se desarrollan cornucopias ricamente ornamentadas que flotan sobre un fondo dorado y que flanquean otro crismón inscrito en un tondo.

En la bóveda de cuarto de esfera que cubre el altar aparece Dios Hijo sentado sobre el globo terráqueo (Mauskopf Deliyannis, 2010: 237) en un plano celestial de fondo dorado (fig. 216). A ambos lados dos ángeles vestidos de blanco y al lado de éstos aparecen el obispo Eclesio de Rávena y el mártir San Vital (Mauskopf Deliyannis, 2010: 238).



Fig. 216. Bóveda del ábside de la Iglesia de San Vital de Rávena.

En la parte inferior del ábside aparecen los dos paneles con la representación del emperador y la emperatriz (fig. 217) realizando una ofrenda al propio templo (Mauskopf Deliyannis, 2010: 239-240) acompañados de oficiales y personajes de la corte. Junto al emperador Justiniano aparece el obispo Maximiano de Rávena, lo cual parece significar la gran alianza entre los poderes eclesiásticos e imperial. Del mismo modo, como se ha indicado en las anteriores páginas, el mensaje de triunfo de la cristiandad vinculado a la *Renovatio Imperii* (Rizzardi, 2005: 245) y la consolidación de la empresa iniciada por Constantino dos siglos antes, parece tener un paralelo similar en el deseo de al-Hakam II de realizar su macsura como un espacio de representación del triunfo del califato de Córdoba como protector de la fe islámica en Occidente.



Fig. 217. Mosaico de la Emperatriz Teodora, Iglesia de San Vital de Rávena.

En las páginas anteriores, a propósito de la iconografía establecida en la basílica de Santa Sofía de Constantinopla y que se irradia a otros lugares del Mediterráneo, se ha mencionado que el ciclo de la Salvación del alma se representaba por medio de la figura de la Virgen, tal y como aparece mencionado en la literatura de la época (Shoemaker, 2012: 18). Desde el Concilio de

Éfeso de 431, la Virgen María era considerada como *theotokos*, es decir, Madre de Dios, y se identifica como primer templo que contiene a la divinidad. Como se indicaba al inicio, los espacios testigos del nacimiento de Dios Hijo son esenciales a la hora de establecer un itinerario sagrado donde se pueda observar, por medio de lugares físicos, la manifestación de una teofanía (Halbwachs, 2018: 46), del mismo modo que lo eran los espacios de martirio y sacrificio situados en Jerusalén.

En este contexto, la Iglesia del Kathisma o del Asiento de María (siglo VI) resulta de gran interés como nexo de unión entre elementos iconográficos que aparecen en los mosaicos que ornamentan los espacios de culto y conmemorativos tanto cristianos como islámicos, al menos en sus inicios. Este singular edificio se encuentra situado entre las ciudades de Belén y Jerusalén y responde a una tipología centralizada que conmemora un episodio de la vida de la Virgen María. Su planta se ha puesto en conexión con la de la Cúpula de la Roca (Avner, 2010: 38) por su cercanía y por su similitud. Ambas contienen una roca en el centro como prueba del hecho que se conmemora. Sin embargo, este tipo de planta era frecuente para los edificios conmemorativos que recorren la cuenca mediterránea en el mismo periodo y también puede podría ponerse en relación con la planta de San Vital de Rávena. Incluso, la planta octogonal es utilizada para la planta de la sala del *mihrab* de al-Hakam II.

La Iglesia del Kathisma fue un edificio vinculado a un monasterio donde se celebraba el culto a la *Theotokos* o Madre de Dios (Avner, 2010: 40). El alzado del edificio no se conserva ni tampoco la mayor parte de su enlucido ornamental. Sin embargo, la atención de esta construcción reside en un elemento iconográfico muy concreto que apareció en uno de sus mosaicos de pavimento: la palmera datilera (fig. 218) que además se atribuye a una intervención sobre el mismo realizada en el siglo VII, en época Omeya (Avner, 2010: 42). El mosaico conservado en la Iglesia del Kathisma resulta interesante porque engloba de nuevo la mayor parte de las características estéticas y ornamentales analizadas anteriormente. La palmera se recorta sobre un fondo dorado, que como se ha mencionado con anterioridad, suele estar asociado a la representación de un entorno o contexto paradisíaco y perteneciente a la esfera de lo sagrado. Además, en la literatura sacra, como se registra en los textos apócrifos, y posteriormente ofrecerán los textos coránicos, la palmera aparece acompañando a episodios importantes vinculados a la Virgen y a la infancia del Niño. No parece casualidad que dicho

elemento iconográfico, en un periodo donde el simbolismo adquiere gran protagonismo gracias a la influencia conceptual del neoplatonismo alejandrino, se encuentre en un lugar que parece haberse codificado como un espacio de peregrinación tanto para cristianos como para musulmanes, como bien indica Avner (2006-2007: 541-557; Avner, 2010: 42).

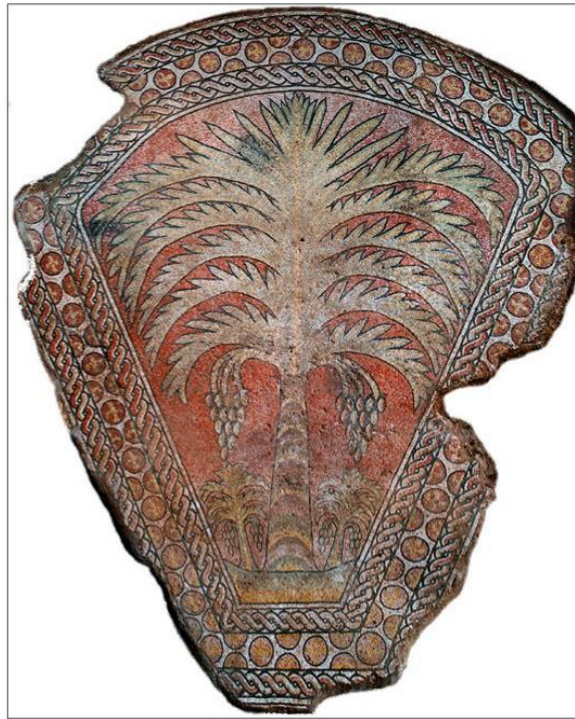


Fig. 218. Palmera del mosaico de pavimento de la Iglesia del Kathisma.

En estos dos fragmentos extraídos de la azora 19 de María, en un pasaje previo al nacimiento, y del Evangelio del Pseudo Mateo, en un relato de la Huída a Egipto, se puede comprobar la presencia compartida de la tradición que vincula a la palmera como un árbol salvífico (Avner, 2010: 42) y que merecerá formar parte de los que pueblan el Paraíso:

Quedó embarazada con él y se retiró con él a un lugar alejado. Entonces los dolores de parto la empujaron hacia el tronco de la palmera. Dijo: “¡Ojalá hubiera muerto antes y se me hubiera olvidado del todo...!” Entonces, de debajo de ella llamó: “¡No estés triste! Tu Señor ha puesto a tus pies un arroyuelo. ¡Sacude hacia ti el tronco de la palmera y ésta hará caer sobre ti dátiles frescos, maduros! (Corán 19: 23-25, trad. Cortés, 1996).

Sucedió que a los tres días de marcha María se sintió fatigada por el calor del desierto. Vio una palmera y dijo a José: “Descansaré un poquito bajo su sombra”. José la llevó rápidamente a la palmera y la hizo bajar del jumento. Una vez que se hubo sentado, mirando hacia las ramas de la palmera, vio que estaban llenas de frutos, y dijo a José: “Desearía, si es posible, tomar algún fruto de esta palmera”. José le contestó: “Me sorprende que digas esto cuando ves lo alta que es esta palmera y que pienses en comer sus frutos. Yo me preocupo más de la escasez de agua, que ya falta en los odres, y no tenemos para satisfacer nuestra sed y la de los jumentos. Entonces el niño Jesús, recostado con rostro alegre en el regazo de su madre, dijo a la palmera: “Dóblate, árbol, y con tus frutos da alivio a mi madre”. Inmediatamente, ante esta voz, la palmera dobló su cima hasta las plantas de María” (...). Entonces Jesús le dijo: “Levántate, palmera, descansa y sé compañera de mis árboles que están en el Paraíso de mi Padre. Pero abre ahora desde tus raíces una vena que está escondida en la tierra para que de ella broten aguas con las que podamos saciarnos. (Piñero, 2016: 309-310).

De esta manera, la palmera datilera acompaña en muchas ocasiones a las representaciones de las Virgen y el Niño, como un atributo simbólico de ambos. Ejemplo de ello podrían ser en los mosaicos de la Adoración de los Magos de la Iglesia de San Apolinar el Nuevo en Rávena (fig. 219) o los de la mencionada San Vital de Rávena donde junto a las representaciones simbólicas de Belén y Jerusalén, ciudades de nacimiento y muerte de Cristo, aparecen sendas palmeras datileras (fig. 220).



Fig. 219. Adoración de los Magos, Iglesia de San Apolinar el Nuevo, Rávena.

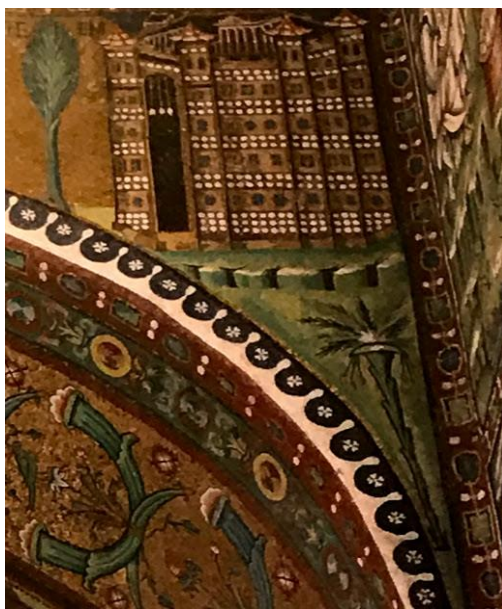


Fig. 220. Detalle de la palmera bajo la ciudad de Belén, Iglesia de San Vital de Rávena.

En la Iglesia del Kathisma se pueden observar los principios elementales de la iconografía del templo neoplatónico, tanto en su forma como en su ornamentación. En su centro se conserva la roca que testifica la manifestación de la divinidad y que se aloja en el interior de un edificio que adopta la forma tradicional de la planta conmemorativa para el mantenimiento de dicho recuerdo, del mismo modo que se había iniciado en la Rotonda de la Anástasis en Jerusalén, en la Natividad en Belén y, posteriormente, en construcciones tan emblemáticas como la Cúpula de la Roca. La decoración musivaria de la Iglesia del Kathisma, siguiendo la lógica de los restos conservados, indica también una pervivencia de las connotaciones simbólicas con las que se había dotado tanto a las formas como a los colores. La teofanía de lo divino se reconoce por medio de sus atributos simbólicos, presentes como bien se ha señalado en las formas arquitectónicas y también en la decoración que la acompaña, conformando una estructura íntegra coronada, según suponen las investigaciones, por una cúpula.

Las similitudes artísticas y simbólicas tan evidentes entre la Iglesia del Kathisma y la estructura de la Cúpula de la Roca, así como el despliegue ornamental de esta última tan influenciado por la estética bizantina, fueron apuntadas por autores como Grabar (2006: 91-92) y

Avner (2010: 40 y ss.). Con independencia del culto al que se destina el edificio, el lenguaje estético tanto de la Cúpula de la Roca como de otros edificios islámicos tempranos mantiene, o tal vez es más correcto determinar que se adscriben a, la nueva estética generada en Constantinopla desde la construcción de Santa Sofía.

Los mosaicos de la Cúpula de la Roca se han datado a finales del siglo VII (Grabar, 1959: 47). Esta decoración parietal que cubre el edificio conmemorativo está inspirada en modelos conocidos y que eran comunes en la ornamentación de edificios con la técnica de mosaico que se había desarrollado desde los siglos IV y V, pero con especial interés a partir del siglo VI en Constantinopla. Algunos autores como Stern (Stern, 1936: 122-125) intentaron vincular estos mosaicos con una tradición únicamente islámica relacionada con los mosaicos de los Palacios Omeyas de Jordania, cuyos ejemplos más significativos serían los conservados en el ya citado de Jirbat al-Mafjar (fig. 221).



Fig. 221. Mosaico de pavimento de Jirbat al-Mafjar, Jordania.

Sin embargo, el lenguaje artístico empleado tanto en estos mosaicos palatinos como en la Cúpula de la Roca presenta similitudes estrechas con la estética desarrollada en el mosaico romano a lo largo de toda la cuenca mediterránea, así como un mismo uso de la técnica del

mosaico vidriado que se había generalizado en la ornamentación de los nuevos templos de culto desde el siglo VI.

Los mosaicos que cuajan los muros interiores de la Cúpula de la Roca, al igual que en los edificios citados anteriormente, mantienen un lenguaje estético vinculado a lo sagrado por medio de una serie de atributos simbólicos ya analizados con anterioridad. La singular posición que ocupa la Cúpula de la Roca, en el solar del antiguo Templo de Jerusalén, hace sospechar, de nuevo, que se ha generado un interés especial por utilizar la arquitectura como medio para alcanzar el conocimiento de lo divino y la salvación definitiva del alma (Shoemaker, 2018: 40). En este caso, la *isra* o Viaje Nocturno del Profeta Mahoma, según la tradición islámica, podría simbolizar dicha meta de un modo metafórico.

En el análisis de los mosaicos de la Cúpula de la Roca muchos autores se han hecho eco de la inexistencia de imágenes figurativas (Grabar, 1998: 73; Moreno Alcalde, 2005: 58), lo cual se ha interpretado como una respuesta ideológica a la preferencia cristiana por este tipo de representaciones de la divinidad. Sin embargo, a lo largo del presente estudio se ha planteado la posibilidad de que tanto las comunidades religiosas, sobre todo en Oriente primero y en Occidente más tarde, a partir del siglo VI, adoptan una nueva forma de representar lo sagrado y todo lo ligado a la trascendencia de lo divino por medio de mayores niveles de abstracción, utilizando como recurso principal la representación de sus atributos simbólicos. En el caso de la Cúpula de la Roca se vuelven a encontrar elementos como la representación de piedras preciosas, coronas votivas, jarrones de los que surge una vegetación idealizada cuajada de perlas, todo ello situado sobre un fondo dorado atemporal, que se desarrolla de un modo muy similar en comparación a los edificios citados anteriormente y que parece aludir de nuevo a una representación del plano celestial o paradisíaco.

La decoración interior de la Cúpula de la Roca se localiza en la parte superior de los elementos arquitectónicos que conforman el deambulatorio, así como en el tambor sobre el que se apoya la cúpula. Todas las líneas arquitectónicas, fundamentalmente arcos, están recorridas por una ornamentación que resalta sus líneas de imposta. Una de las características principales es la suntuosidad de las representaciones: las joyas y piedras preciosas salpican cada rincón

ornamentando coronas votivas (fig. 222), árboles, jarrones, etc. (Grabar, 1979: 59). De nuevo vuelven a hacerse presentes los fondos dorados y las naturalezas vegetales idealizadas que parecen flotar sobre ellos.



Fig. 222. Detalle de una corona en joya, Cúpula de la Roca.

Los elementos suntuosos parecen ser frecuentes y su posición sobre los fondos dorados podría aludir a su situación en un plano celestial o paradisíaco. En los intradoses de los arcos también aparecen decoraciones de vegetaciones carnosas con frutos (fig. 223) del mismo modo que se encuentran en el Mausoleo de Gala Placidia o en San Vital de Rávena. Sin embargo, destacan tres elementos iconográficos esenciales que podrían señalar a la Cúpula de la Roca como un edificio de transición: la presencia de las vides, un elemento iconográfico ligado al Misterio de la Eucaristía, la representación de la palmera y los mensajes epigráficos en alusión a María (Avner, 2010: 43).



Fig. 223. Detalle de los frutos, Cúpula de la Roca.

A lo largo de las anteriores páginas se ha podido observar cómo la utilización de las vides se debe a un motivo iconográfico presente en la estética romana que fue transformado en los inicios de la simbología funeraria cristiana con el fin de comunicar visualmente un mensaje salvífico vinculado al martirio de Cristo. En la Cúpula de la Roca las vides adoptan un lenguaje artístico que mantiene la estética anterior, en forma de roleos idealizados que surgen de suntuosos jarrones y de los que cuelgan frutos de uva y pámpanos que se desenvuelven sobre fondos dorados (fig. 224). La mayor parte de estos roleos y vides ornamentan los espacios entre los arcos que circundan la roca del centro del edificio, tanto en sus caras interior como exterior. En la base de la cúpula se ha colocado una banda de círculos en los cuales aparecen vides en algunos de ellos. Esta banda está realizada en mármol azul (Ettinghausen, Grabar, 1996: 35) y los roleos y vides son dorados, de una forma similar a la epigrafía en árabe con letras doradas sobre fondos azules. Es probable que las vides, en este caso, se hayan codificado o comprendido como un elemento vinculado a la salvación del alma, no solamente en un sentido cristológico.



Fig. 224. Detalle de las vides, Cúpula de la Roca.

Por otra parte, en la decoración de la Cúpula de la Roca es destacable la representación de la palmera datilera sobre un fondo dorado (fig. 225). Este mosaico de la palmera se ha puesto en directa conexión con la Iglesia del Kathisma y confirma la posible inspiración del presente edificio en aquel, tanto por su morfología arquitectónica como por el mosaico de la palmera. Sin embargo, Grabar propone que los mosaicos de la Basílica de la Natividad de Belén tuvieron que ejercer su influencia sobre los que se realizaron en la Cúpula de la Roca debido a que, en el mismo tiempo en que se realizaban los del edificio de la Cúpula de la Roca, se estaban restaurando los de la Basílica de Belén (Grabar, 1998: 72-74). Desafortunadamente los mosaicos del siglo VII de la Basílica de la Natividad no se conservan. Quizá en este edificio que conmemoraba el nacimiento de Jesús y que la tradición sagrada ligaba a la presencia de la palmera pudieron haber existido representaciones de este árbol. Derivado de todo ello los musivaras de la Cúpula de la Roca estarían copiando esta palmera como simple decoración. No obstante, resulta difícil admitir que esta representación sea una mera copia, más aún si se toman en consideración algunos de los mensajes epigráficos que recorren el edificio, así como otros recursos visuales y simbólicos que indican la pervivencia de tradiciones comunes (Avner, 2010: 42) y la progresiva transición hacia nuevos parámetros iconográficos, mucho más abstractos.



Fig. 225. Palmeras datileras, la Cúpula de la Roca.

Además de los textos coránicos que vinculan el nacimiento de Isa o Jesús con la palmera que da alivio a María, cronistas árabes tan prolíficos como al-Muqqadasi en el siglo X o Ibn al-Arabi en el siglo XII peninsular también recogieron en sus textos la tradición de que Jesús nació bajo una palmera datilera (Avner, 2010: 42). Se puede observar cómo esta tradición se prolonga

en el tiempo y el mensaje de la palmera datilera se comprende con un significado similar para la mayor parte de las comunidades religiosas del Mediterráneo tardoantiguo y altomedieval. Resulta conveniente recordar en este punto que en la decoración interior del alfiz que enmarca el arco de herradura de acceso al *mihrab* en la macsura de al-Hakam II parecen desarrollarse dos árboles esquemáticos que podrían ser palmeras con las puntas de sus hojas cerradas hacia arriba en alusión, probablemente, al Paraíso Celestial donde mora la divinidad.

Por último, se hace necesario señalar como apoyo a todo lo indicado que los mensajes epigráficos que decoran la Cúpula de la Roca, en lengua árabe y con grafía cúfica, aluden en diversas ocasiones a las figuras de Jesús y de María. Tres de las inscripciones más antiguas se datan en época Omeya y que fueron alteradas por el califa abasí al-Mamun, que cambió el nombre de Abd al-Malik por el suyo propio (Grabar, 1959: 52). Las inscripciones se realizaron en letras doradas sobre fondo azul en consonancia con las cartas de los emperadores romano-orientales que se han mencionado anteriormente y que al-Hakam II también utiliza para la representación de los mensajes epigráficos de la macsura en la Mezquita de Córdoba.

La inscripción que menciona a los dos personajes en la Cúpula de la Roca reza lo siguiente: «*El Mesías, Jesús, hijo de María, es un profeta de Dios, y Su Palabra que Él transmitió a María, así como un espíritu procedente de Él. Creed en Dios y en sus profetas y no digáis Tres*». (Grabar, 1959: 53, trad. de la autora). Las interpretaciones son variadas en lo que respecta al por qué de esta inscripción y su significado. Por un lado, Puerta Vílchez (2007: 62) determina que esta inscripción tiene un claro sentido antitrinitario y de rechazo a la divinidad de Jesús, la cual va dirigida a los cristianos que poblaban los territorios gobernados por los Omeyas orientales. Por otro lado, parece ser que si tanto las inscripciones como las representaciones iconográficas de la Cúpula de la Roca se leen en conjunto el resultado muestra una vuelta o un mantenimiento del lenguaje arquitectónico y artístico que estaba presente en multitud de edificios conmemorativos anteriores que fueron decorados con un lenguaje simbólico muy similar.

En resumen, la Cúpula de la Roca muestra una planta conmemorativa muy conocida en el Mediterráneo en el siglo VII, en un espacio muy vinculado simbólicamente a las tradiciones religiosas judeocristianas (Ettinghausen, Grabar, 1996: 37), con una decoración musivaria que

presenta temas iconográficos que aluden a la Salvación y al Paraíso que parecen estar ligados a los que se desarrollaron desde el periodo de gobierno del emperador Constantino y consolidados con Justiniano. Todo ello ornamentado con un mensaje epigráfico que hace referencia a una de las múltiples teologías que surgieron de los concilios ecuménicos y que estaban ligadas a la unicidad de Dios y a su conceptualización abstracta. En el siglo VII las decisiones y escisiones derivadas de los concilios todavía eran cuestión de debate entre las múltiples comunidades religiosas que poblaban la cuenca mediterránea. Por tanto, la Cúpula de la Roca, así como la Iglesia del Kathisma, podrían constituir un ejemplo muy elocuente sobre los espacios intermedios o de transición entre las diferentes posiciones teológicas que, en este momento, todavía presentan pocos elementos diferenciables.

Un hecho similar se puede recoger de los primeros indicios de la Mezquita de Damasco, buque insignia del poder Omeya en Oriente según la historiografía tradicional del arte islámico. Como se indicaba en el capítulo 2, las fuentes escritas que ofrecen los datos más antiguos sobre este templo islámico son tardías y con relatos muy parecidos a los que se registran para el proyecto inicial de la Mezquita de Córdoba (Calvo Capilla, 2014: 61). Lo primero que se debe recordar sobre la Mezquita de Damasco es que su estructura es fruto de constantes modificaciones desde un templo inicial pagano dedicado a Júpiter (Enderlein, 2012: 69) que posteriormente se transformó en la Iglesia de San Juan Bautista. De modo que las múltiples religiosidades características de esta zona de Oriente Próximo parecen haber tenido uno de sus epicentros en la antigua ciudad de Damasco.

En segundo lugar, también se hace necesario advertir que la Mezquita de Damasco adquirió un significado escatológico profundo que la vinculaba al escenario que acogería la segunda venida del Mesías. Esta interpretación procede del texto *al-Sahih* de al-Muslim recopilado por al-Qurtubi en el siglo XIII y que recoge un relato donde se indica que Jesús descendería como señal del Fin de los Tiempos sobre el alminar del lado Este de la Mezquita de Damasco (Abboud Haggar, 2000: 56).

La decoración de mosaicos de la Mezquita de Damasco se ha convertido en un referente para explicar la ornamentación musivaria de la Mezquita de Córdoba en el siglo X. Sin embargo, los mosaicos de Damasco mantienen un lenguaje artístico y simbólico vinculado al contexto

cultural del Mediterráneo en la Antigüedad Tardía, al igual que los edificios ya analizados, a partir del siglo VI. La decoración musivaria se concentra en la triple fachada de acceso a la sala de oraciones, en los pórticos del patio y en la propia sala interior. Los mosaicos se esparcían por todos los muros del edificio, pero no se han conservado en su totalidad (Ettinghausen, Grabar, 1996: 49).

Como en la Cúpula de la Roca, en la macsura del al-Hakam II y en los templos cristianos desde la construcción de Santa Sofía de Constantinopla, la ornamentación musivaria de la Mezquita de Damasco presenta elementos vegetales estilizados entre los que destacan los árboles frondosos que se desenvuelven sobre fondos dorados realizados con teselas vidriadas de colores brillantes. Otros elementos que resultan novedosos si se comparan, por ejemplo, con la Cúpula de la Roca, es la incorporación de canales de agua y la representación de arquitecturas idealizadas que surgen de entre la vegetación. En los mosaicos romanos, tanto paganos como cristianos, la colocación de arquitecturas (figs. 226-227) que enmarcan escenas o que parecen aludir a vistas de ciudades que aportan cierto realismo era algo frecuente (Ettinghausen, Grabar, 1996: 51). Estas arquitecturas responden a modelos arquitectónicos romanos. En cualquier caso, todos estos elementos figurativos flotan de forma idealizada sobre fondos dorados, lo cual parece vincularse nuevamente a una ubicación en el Paraíso Celestial, lugar en el que aspiran reposar eternamente las almas de los bienaventurados (Silva Santacruz, 2011: 41). Muchos de los textos sagrados dejan muestra de descripciones del Paraíso que se corresponden con las que se encuentran representadas en los mosaicos de Damasco (Silva Santacruz, 2011: 41), incluidas las arquitecturas enjoradas como moradas eternas (Corán 13: 24).



Fig. 226. Detalle del pórtico Oeste, Mezquita de Damasco.

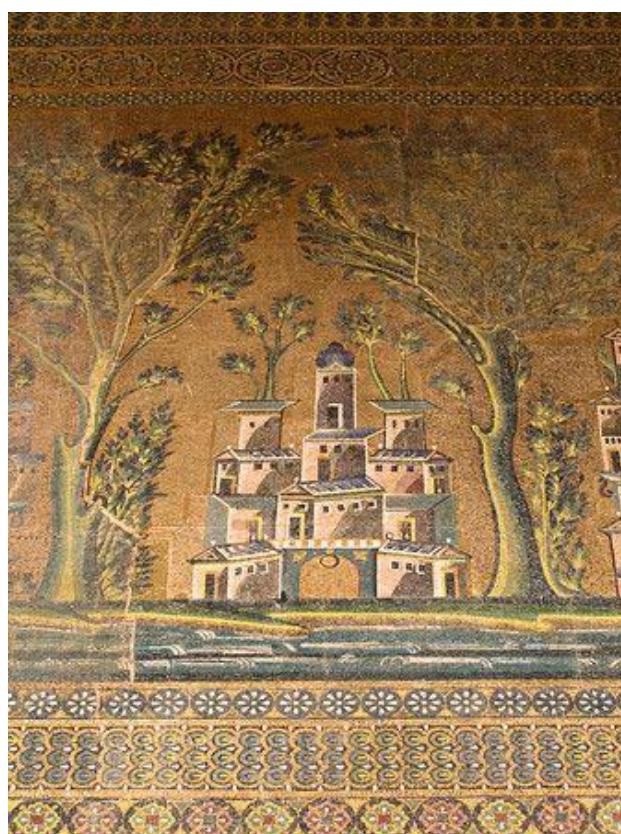


Fig. 227. Detalle izquierdo del pórtico Oeste, Mezquita de Damasco.

La representación del Paraíso como tema iconográfico central de la Mezquita de Damasco parece reforzarse con la representación de algunos árboles frutales muy naturalistas a la vez que idealizados entre los que se encuentra de nuevo la palmera datilera. Esta palmera aparece tanto en las enjutas de los arcos del pórtico del patio (fig. 228) como en el pabellón del tesoro ubicado en el patio de la mezquita (fig. 229). Como se ha señalado a propósito de la escatología islámica, la segunda venida del Mesías estaba relacionada con uno de los alminares de la Mezquita de Damasco y la palmera parece haberse codificado como uno de los elementos cristológicos esenciales que señala el inicio de la Redención y del proceso de Salvación del alma.

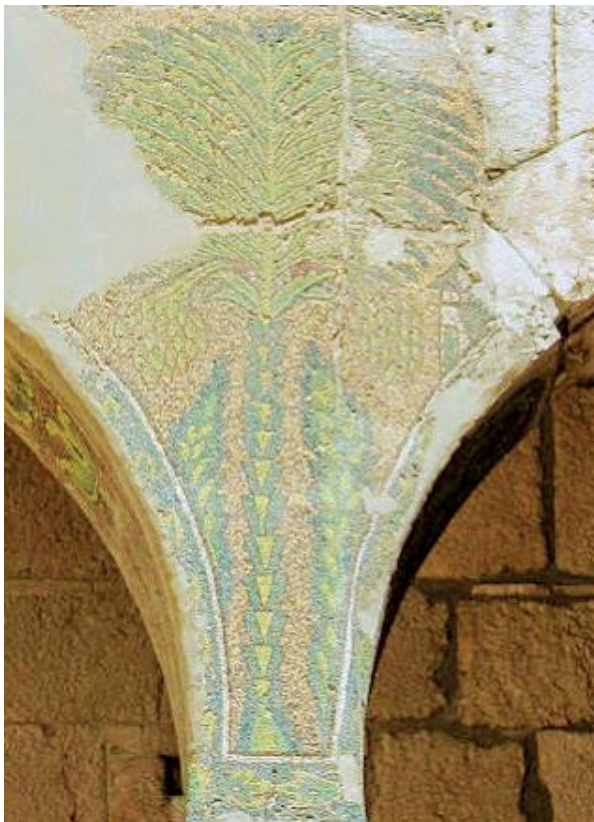


Fig. 228. Palmera datilera del pórtico, Mezquita de Damasco.



Fig. 229. Palmera del pabellón del tesoro, Mezquita de Damasco.

En la Mezquita de Damasco se vuelven a repetir elementos ornamentales suntuosos que recuerdan a los placeres que esperan los fieles en el Paraíso Celestial y que vuelven a ligarse con atributos divinos y trascendentales. Así las líneas arquitectónicas quedan recorridas por los habituales roleos, parras con vides (fig. 230), hornacinas coronadas con veneras (fig. 231), piedras preciosas, gemas, joyas, etc., en un lenguaje formal de estética tardorromana que recuerda a la imagen del poder y a las vestimentas ceremoniales de los emperadores romano-orientales (Calvo Capilla, 2014: 88-90). Ciertamente, el despliegue ornamental que ofrece la Mezquita de Damasco, con sus ambientes paradisíacos sobre fondos dorados, está muy ligado a lo que posteriormente se representará en la macsura del califa al-Hakam II. No obstante, no debería perderse la perspectiva de que ambos edificios están conectados con aquella comunidad estética que se gesta en el Mediterráneo a la luz de la nueva concepción neoplatónica del templo, donde lo sagrado alcanza grandes cotas de abstracción visual y se manifiesta por medio de un lenguaje simbólico vinculado a la luz, el color y la contradicción entre lo visible y lo invisible de su Gloria.



Fig. 230. Detalle del intradós de la arquería del pórtico, Mezquita de Damasco.

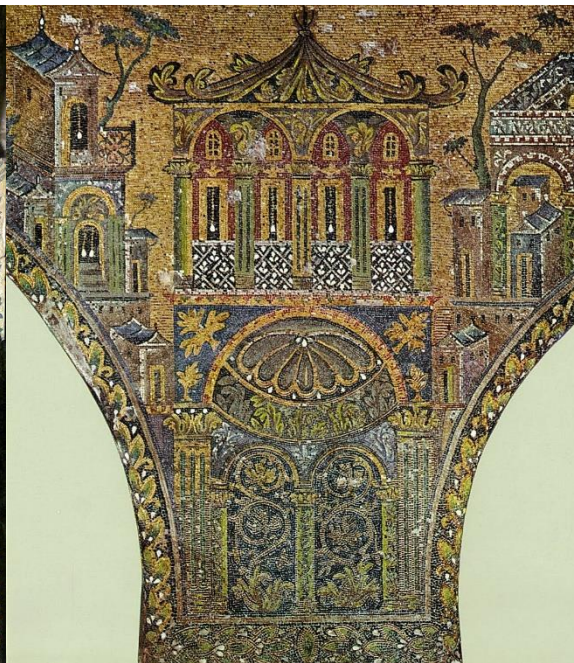


Fig. 231. Hornacina coronada con venera, Mezquita de Damasco.

Para finalizar, siguiendo las hipótesis de Calvo Capilla (2008: 94), debe hacerse una breve mención a los datos conservados de la ornamentación de las grandes mezquitas abasíes de Samarra (siglo IX) que parecen haber constituido una fuente de inspiración en la decoración de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. Concretamente la que ha conservado un mayor número de vestigios musivarios es la Mezquita de al-Mutawakkil en el espacio destinado al *mihrab*. Blair y Bloom (Blair, Bloom, 2012: 103) establecen que el hueco del *mihrab* estaba flanqueado por dos salas laterales y que el *mihrab* quedaba destacado en el muro de alquibla por medio de mosaicos de oro y vidrio, así como dos pares de columnas realizadas en mármol dorado. Los datos que hacen referencia a esta decoración quedan recogidos en fuentes como los escritos de Ibn al-Jawzi y al-Muqaddasi que hacen referencia a pequeñas piezas brillantes de colores (Calvo Capilla, 2008: 96). Además, en posteriores excavaciones se han hallado restos de teselas vidriadas en el área del patio, así como de esmaltes y decoración de tipo *millefiori* (Calvo Capilla, 2008: 96). El interior de la sala de oración también parece haber estado profusamente decorado con cerámica y piezas de mármol (Blair, Bloom, 2012: 103) siguiendo un sistema de enlucido que era conocido en el ámbito mediterráneo tardorromano.

En cuanto a la sintaxis morfológica de las decoraciones y temas iconográficos de la Mezquita de al-Mutawakkil en Samarra, conocidas por los grandes paneles de estuco que decoraban los edificios, parece generarse una mezcla de influencias entre la tradición decorativa de la antigua Persia Sasánida y las formas de representación romano-orientales (Grabar, 1979: 198). La mayor parte de las decoraciones conservadas muestran un enorme despliegue de vegetación de formas algo planas, imbricadas y puntiagudas que también parece repetirse estilísticamente en algunos relieves decorativos presentes en la sala del *mihrab* de al-Hakam II así como en Madinat al-Zahra.

10. LA MACSURA DE AL-HAKAM II: UN ESPACIO PARA LA PERCEPCIÓN SENSIBLE DE LO TRASCENDENTE.

La consideración de la obra de arte como experiencia estética constituye uno de los aspectos más interesantes desde los que abordar la comprensión íntegra del objeto artístico al que se hace referencia. En 1934 J. Dewey publicó un interesante texto que lleva por título *El arte como experiencia estética* que se podría resumir en «una teoría estética que evade el análisis directo de la obra de arte para descubrir aquellas condiciones previas que la hacen posible» (Guio Aguilar, 2015: 214). Arte y experiencia estética son difíciles de separar, algo que habría sucedido cuando los objetos que conforman el patrimonio antiguo fueron descontextualizados y se transformaron en piezas de museo. Según Dewey (2008: 13) se pierde la experiencia estética propia de la cotidianidad o necesidad que dicho objeto, ahora artístico, cumplía en su contexto histórico (Guio Aguilar, 2015: 215). Los edificios históricos se habían constituido como entes vivos y dinámicos hasta que en el siglo XIX se convirtieron en elementos patrimoniales a conservar y pasaron a ser espacios estáticos. Por consiguiente, la experimentación estética o cómo se vivían y se sentían estos edificios en el pasado resulta difícil de definir.

Sin embargo, en el caso que ocupa a este estudio es una gran suerte haber conservado la mayor parte de la estructura de la macsura califal de al-Hakam II. Este hecho facilita, al menos de forma parcial, una recreación que podría acercarse a la sensibilidad, o experiencia sensible, experimentada por la comunidad de creyentes ante la contemplación del nuevo espacio arquitectónico, el cual se concibió con el fin de generar unas expectativas concretas. En este sentido, la comunidad religiosa como expectadora no se constituye como un ente pasivo ante las sensaciones que provocaba la combinación estética de los elementos artísticos de la macsura, sino que interactúan con ella a través de los sentidos (Howes, 2014: 20). Según el arquitecto J. Pallasmaa (Finlandia, 1936), el predominio del sentido de la vista había casi anulado la utilización de los demás sentidos en la percepción de la obra de arte en época contemporánea, lo cual implica una transformación en la forma de pensar y observar las arquitecturas del pasado (Pallasmaa, 2006: 9). No obstante, en el pasado, este tipo de arquitecturas vinculadas a la

representación litúrgica requerían la activación de un pensamiento *quasi* mágico en el individuo (Alfayé Villa, 2016: 12) y la participación del cuerpo como medio para procesar las emociones y sus respuestas, originadas por su papel activo como parte de un escenario ritual compartido con la comunidad (Pallasmaa, 2006: 10). Pero la sensibilidad ante lo sublime de la arquitectura no ha quedado atrás, y el ser humano contemporáneo mantiene la capacidad de emocionarse ante el intercambio sensitivo con una obra de arte, emociones que pueden intensificarse con la participación del resto de sus sentidos: «*En la experiencia del arte tiene lugar un peculiar intercambio; yo le presto mis emociones y asociaciones al espacio y el espacio me presta su aura, que atrae y emancipa mis percepciones e ideas*» (Pallasmaa, 2006: 10-11).

La macsura de al-Hakam II del siglo X representa uno de los ejemplos más bellos y elocuentes de época medieval que puede ayudar a comprender, por el buen estado de conservación de sus principales elementos artísticos, cómo se pudieron producir aquellas experiencias sensitivas dentro del espacio de culto. Un espacio de culto que se torna misterioso (Ruiz Souza, 2001: 441), con luz tenue y donde, de pronto, los mosaicos dorados se iluminaban con grandes lámparas de araña (Calvo Capilla, 2008: 98) en un espacio concreto de la Mezquita de Córdoba y que estaba cerrado por celosías. Entre otras muchas, una de las posibles sensaciones producidas en los fieles y espectadores podría haber sido colmar la necesidad de percibir la presencia de lo divino (Díez de Velasco Abellán, 2016: 33) invisible pero a la vez perceptible. En el presente capítulo se pretende recomponer la macsura como un espacio íntegro y total donde la belleza artística del lugar, sumada a las funciones rituales y ceremoniales para las que se concibió, son capaces de generar una serie de emociones conocidas como experiencias estéticas, las cuales habían sido asumidas desde el siglo VI como parte del proceso de alcance de lo sagrado por medio de la percepción de su abstracción.

La nueva estructura mandada construir por al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba requiere de una comprensión íntegra de su morfología, donde arquitectura y decoración forman parte de un todo que se completa y se complementa con su funcionalidad. En los capítulos precedentes la macsura califal se ha dividido en sus partes esenciales para poder observar cómo la mayoría de los elementos arquitectónicos que la componen mantienen unos modelos y diseños que ya se encontraban presentes en la arquitectura de la Antigüedad Tardía (Ruiz Souza, 2001:

440-441). Además del lenguaje arquitectónico, el lenguaje simbólico al que se hará referencia a continuación también parece proceder de un pensamiento previo abrazado por el arte islámico. O tal vez, como indicaba Uscatescu (Uscatescu Barrón, 2017: 376), el arte islámico inicial es una pieza fundamental de todo el complejo visual que codificó el paisaje monumental en este tiempo de la Antigüedad Tardía y de la Alta Edad Media y forma parte de la «comunidad estética protagonizada por la arquitectura» que anunciaba Parada (2013: 108).

Desde la codificación del templo cristiano como un lugar de comunicación entre el fiel y Dios a partir del siglo VI (Mango, 1986: 203; Parada López de Corselas, 2013: 109), y no ya un mero espacio de reunión (Binns, 2009: 67-68), la arquitectura del mismo se transforma en contenedora de mensajes vinculados a la filosofía neoplatónica incorporada a la literatura de la época y dotada de un sentido metafórico cristianizado y, posteriormente, islamizado. Es decir, la estructura arquitectónica del espacio de culto es portadora en sí misma de un simbolismo y de un significado profundo que se podría denominar *iconología de la arquitectura* siguiendo el criterio de E. Panofsky (1892-1968). Este procedimiento de extracción de conclusiones de diversa índole a partir del significado más profundo contenido en la obra artística es lo que pertenece al ámbito de la iconología (Panofsky, 1987: 51). Así pues, para el presente capítulo es fundamental la interpretación de la obra de arte como un documento que aporta datos esenciales sobre el contexto en el que se desarrolla, por lo que dicha obra requiere de un estudio mucho más pormenorizado y exhaustivo que supera los límites del análisis meramente iconográfico o de la imagen (Panofsky, 1972: 13-17). Estas interpretaciones derivadas de un razonamiento sobre la obra artística y sus implicaciones históricas, etnográficas, antropológicas e incluso psicológicas ofrecen datos importantes que van más allá de la propia representación. Como señala Parada (Parada López de Corselas, 2013: 109) «*La capacidad de la arquitectura como portadora de significados (iconografía arquitectónica e iconografía de la arquitectura) desempeñó un papel clave en este proceso*», en referencia a la utilización de diseños específicos que permitieran el encuentro entre Dios y el fiel mediante la percepción de su invisibilidad (Parada López de Corselas, 2013: 109). Cox (2009: 109-110) señala que en este periodo de la Antigüedad Tardía se desarrolla un proceso de construcción del discurso contenido en la literatura, donde se registran las principales ideas sobre la religión que caracterizan a dicha época, y que progresivamente se va generando una materialización de estas ideas y de sus efectos con un

significado concreto reflejado tanto en el arte como en el propio cuerpo humano. El edificio de culto, en este caso, se configura como un lugar donde se puede captar la realidad espiritual de lo sagrado, es un espacio performativo, pero que solo tiene sentido porque el cuerpo humano actúa también como lugar espiritual, medio donde experimentar la mencionada espiritualidad (Cox Miller, 2009: 109).

La construcción de la macsura califal en el siglo X, se insiste, parece concentrar una doble funcionalidad político-religiosa, que incluye también la impartición de justicia en el interior de su perímetro (Calvo Capilla, 2008: 99). Este hecho es importante, pues la impartición de justicia civil en un espacio sagrado permite la identificación de las acciones del califa por designación divina.

No obstante, la atención de este capítulo reside en las acciones rituales que tienen que ver de forma más profunda con la espiritualidad de la liturgia y del ceremonial que articula y acompaña a los diferentes ritos practicados en el espacio de la macsura durante la *jutba*. Los califas de Córdoba adoptaron unos mecanismos ceremoniales específicos para mostrarse ante sus súbditos. Uno de los más significativos es la forma en la que se advertía su presencia en la oración comunitaria del viernes en el espacio reservado de la macsura en el corazón de la aljama, una macsura clausurada a la mirada de los fieles que se situaban en la intimidad de las naves de la antigua mezquita. Esta manera de ocultamiento de la persona del Príncipe de los Creyentes parece tener sus precedentes en la forma en la que los emperadores bizantinos se mostraban en los templos de culto a partir del siglo VI. Estas experiencias parten de un conjunto de elecciones en el diseño del edificio que parecen tener la intención de estimular ciertas sensibilidades espirituales que desembocan en una respuesta emocional compartida ante los significados simbólicos generados por el espacio de culto (Schibille, 2014: 2).

Así pues, se plantea la siguiente cuestión: ¿podrían compartir similar experiencia estética, emocional, espiritual y trascendental en torno a la percepción de la divinidad las comunidades religiosas del Mediterráneo de la Antigüedad Tardía desde el siglo VI y prolongarse hasta la Córdoba califal del siglo X?

Esta pregunta parte del citado estudio realizado por Schibille en el año 2014: *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*, un texto donde se pone de manifiesto cómo las

elecciones estéticas presentes en la gran iglesia de Santa Sofía de Constantinopla transformaron las formas de representación artística de la divinidad y el templo se convierte el elemento clave en la percepción sensible de lo divino (Schibille, 2014: 2). Son innumerables las cuestiones que plantea Schibille al respecto de Santa Sofía que puede ponerse en paralelo con los posibles significados que se desgajan de la interpretación iconológica de la macsura de al-Hakam II: desde la elección de los colores de los mosaicos, las estructuras arquitectónicas hasta el propio ceremonial que el califa instaura en el interior del espacio de la macsura. Los modos de representación que se encuentran recogidos tanto en el uso del lenguaje artístico de la macsura de al-Hakam II así como las acciones rituales y ceremoniales desarrolladas en su perímetro parecen estar íntimamente relacionados con buena parte de la experiencia estética desarrollada en el espacio de culto del Imperio Romano de Oriente a partir del siglo VI.

10. 1. Ceremonial y acción ritual en la macsura de al-Hakam II: ¿una estética litúrgica común?

Las ceremonias ligadas a las acciones rituales practicadas en la Mezquita de Córdoba a partir de la proclamación del califato independiente por parte de Abderramán III (m. 961) fueron recogidas principalmente por el cronista Ibn al-Hayyan al-Qurtubi (m. 1075). La complejización del ceremonial omeya se produjo en época califal, cuando los soberanos parecen ejercer un control absoluto sobre la población (Fierro Bello, 2009: 137) tras las disputas previas que habían desestabilizado la política del emirato independiente de Córdoba. Sin embargo, como apunta González (González Ferrín, 2013: 354-355), la pericia de Abderramán III reside en la cohesión del pueblo gobernado gracias, muy posiblemente, al liderazgo carismático del propio califa y en la creación de una verdadera idea de estado con unidad administrativa (González Ferrín, 2006: 355). Es decir, un estado que imita en su concepción a la corte imperial romano-oriental (González Ferrín, 2006: 355). La estabilización de las fronteras de al-Ándalus y el establecimiento de un poder consolidado hacia el 929 permitieron la materialización del poder con la construcción de grandes complejos artísticos como el Palacio de Madinat al-Zahra o la ampliación de la Mezquita de Córdoba, lo cual llevó aparejado la creación de un ceremonial que proclamaba la supremacía de la dinastía Omeya como garante de la religión y de la estabilidad

política en el Occidente islámico (Fierro Bello, 2009: 138). En época del califa al-Hakam II la unidad territorial del califato de Córdoba le fue legada, lo cual permitió al segundo califa llevar a cabo una serie de empresas culturales entre las que se incluía un conjunto de ceremonias que se manifestaba tanto en los espacios palatinos, audiencias públicas y, sobre todo, en la oración comunitaria del viernes en la Mezquita de Córdoba (Barceló Perelló, 1991: 51-72).

Uno de los aspectos más interesantes de la visualización del poder califal y del nuevo ceremonial y que queda íntimamente ligado a la concepción de la macsura es lo que Fierro destaca como «*los mecanismos de ocultación y separación*» (Fierro Bello, 2009: 139). Anteriormente se ha explicado que el sentido principal de la macsura era acotar un espacio privado al que únicamente tenían acceso el califa acompañado de sus familiares, la corte y los oficiantes. Con respecto al resto de la mezquita, la macsura permanecía clausurada por celosías. El califa al-Hakam II, cuando la macsura fue inaugurada, accedía a la misma por el pasadizo del *sabat* que unía el templo con el alcázar (Khoury, 1996: 86). Por tanto, cuando tenía lugar la oración comunitaria del viernes el califa y sus acompañantes no se dejaban ver por la comunidad de fieles. Precisamente esta ocultación del poder tanto a los súbditos como a la propia comunidad de creyentes parece formar parte del ceremonial omeya de la Córdoba del siglo X (Fierro Bello, 2009: 141).

Sin embargo, esta característica ocultación del poder político a la mirada de los fieles durante el ceremonial religioso celebrado en el interior del templo parece haber sido una práctica recurrente a partir del siglo VI gracias a la nueva concepción del templo bizantino como microcosmos (Grabar, 1967: 54-55; Krautheimer, 2005: 254) y a la división marcada de algunos espacios del mismo que cumplían distintas funciones rituales o que poseían una intencionalidad concreta. Como punto de partida para explicar el proceso de ocultación de la figura del gobernante y la transformación del ritual dotándolo de cierto misterio (Binns, 2009: 69) podría situarse en la basílica de Santa Sofía de Constantinopla. Krautheimer (2005: 253) define su diseño con estas palabras: «*El principio compositivo de afirmación y negación actúa con igual fuerza en todo el edificio*», lo cual señalaba también Procopio de Cesarea cuando señala que «*Los destellos de la luz impiden al espectador detener su mirada en los detalles; cada uno de ellos atrae la vista y la conduce hacia otro. El movimiento circular de la mirada se reproduce*

hasta el infinito, pues el espectador no es capaz nunca de elegir en todo el conjunto lo que sería de su preferencia» (Cortés Arrese, 1999: 44).

En el interior de la basílica de Santa Sofía se producen efectos visuales muy complejos que parecen contener la intencionalidad de generar ciertas emociones o experiencias estéticas concretas: el emperador acompañado de su corte y del patriarca era el único que al acceder a la basílica podían contemplar la nave central desde los pies de la iglesia. Es decir, la comprensión diáfana del espacio que conduce desde los pies hasta el *sancta sanctorum* y la elevación de la gran cúpula en el centro era una revelación reservada exclusivamente para el emperador, el patriarca y la comitiva eclesiástica e imperial (Krautheimer, 2005: 254). En este sentido, son los poderes político y religioso los únicos que accedían enteramente a la percepción total del templo y por lo tanto a la comprensión y acercamiento a la divinidad: *«Sólo a los que están congregados en la nave central se les permite comprender la composición espacial»* (Krautheimer, 2005: 254). No obstante, el *sancta sanctorum* también estaba clausurado por el iconostasio, por lo que al tramo presbiterial únicamente accedían el emperador como laico (Krautheimer, 2005: 256), el patriarca y los sacerdotes donde se sucedía la mayor parte del rito de la Misa (Binns, 2009: 68). En las tradiciones antiguas egipcias, mesopotámicas, judías, griega o romana se ha de recordar que el *sancta sanctorum* donde se ocultaba la representación de la divinidad solamente era accesible para la clase sacerdotal.

Por el contrario, la comunidad de fieles se concentraba en las naves laterales y tribunas sin acceso completo a la visualización de la nave central que además estaba clausurada por cancelas (Krautheimer, 2005: 254). La percepción sensible desde la intimidad de las naves laterales de cualquier ritual celebrado en el ambiente privativo de la nave principal solamente era parcial y tampoco podían observar al emperador y a los oficiantes. En este sentido el uso de la luz también juega un papel esencial, del mismo modo que sucede en la macsura de al-Hakam II con respecto a la iluminación del resto de la aljama cordobesa (Ruiz Souza, 2001: 441). La nave central de Santa Sofía de Constantinopla fue creada para generar un espacio trascendental en sintonía con las teorías neoplatónicas de la representación de la divinidad por medio de la iluminación física (Schibille, 2014: 2). En palabras de Kapstein *«la presencia de la luz a menudo establece un puente entre planos físicos y espirituales de nuestra existencia»* (Kapstein, 2004: 2), algo que apoya Schibille (Schibille, 2014: 224) cuando afirma que en Santa Sofía se pone de manifiesto que para acceder a la percepción de lo divino se necesitan algo más que palabras y

figuración. Por ello la luz como experiencia es un medio de aproximación ideal hacia lo trascendente (Schibille, 2014: 226). Así, el espacio central cubierto con la cúpula en Santa Sofía, como indica la descripción de Pablo Silenciaro citada con anterioridad, se llenaba de una luz que resbalaba por los materiales ricos que recubrían el espacio central y que la reflejaban en todas direcciones (Kapstein, 2004: 87; Schibille, 2014: 226). En cambio, las naves laterales permanecían en penumbra (Krautheimer, 2005: 345).

En definitiva, se puede determinar que la arquitectura de la gran iglesia de Santa Sofía de Constantinopla en el siglo VI acogía un ceremonial imperial donde el emperador y el patriarca quedaban ocultos, al menos en parte, a la mirada de los fieles y súbditos en el momento de la liturgia celebrada en el interior del templo, lo cual acentuaba el carácter de misterio (Krautheimer, 2005: 256). Este ocultamiento que fomenta el simbolismo del rito como apuntaba Binns (Binns, 2009: 68), podría estar además ligado a la propia concepción de la doble naturaleza humana y divina de Cristo: Cristo oculta su naturaleza divina por medio de su corporeidad, es decir, se revela a la vez que se oculta. Empero, sus dos mitades confluyen bajo la cúpula en un momento concreto del ritual (Cortés Arrese, 1999: 46). Este hecho ya fue puesto de manifiesto por Juan Crisóstomo en el siglo IV (Binns, 2009: 68). Así como narra Pseudo Dionisio Areopagita el rito griego constantinopolitano del siglo VI otorgó especial relevancia al misterio de la doble naturaleza divina y humana en la propia liturgia (Krautheimer, 2005: 256; Schibille, 2014: 224) con una parte pública desarrollada bajo la cúpula (Lehmans, 1945: 1 y ss.) y otra privada que tenía lugar dentro del presbiterio. Las procesiones en el interior del templo, como se observará en las próximas páginas, parecen funcionar en una dirección similar: las especies eucarísticas eran portadas solemnemente por el perímetro de la iglesia por los oficiantes para después regresar al presbiterio donde tenía lugar la consagración de las mismas, en el interior del *sancta sanctorum*. Los fieles, relegados a las naves secundarias y a las tribunas, de nuevo solamente podían observar lo que se portaba como especies de forma alejada, parcial y desde la oscuridad.

Los medios de representación artística para alcanzar una percepción de lo divino mediante elevados niveles de abstracción (Schibille, 2014: 156) utilizados en Santa Sofía de Constantinopla se mantuvieron durante los siglos VII al X. Se debe reconocer que la riqueza de los materiales exhibidos en Santa Sofía es difícil de encontrar. A pesar de ello y de la

heterogeneidad que presentan las construcciones de esta época a lo largo de la cuenca mediterránea, en prácticamente todo el territorio parece mantenerse la cúpula ante el *sancta sanctorum* y la intimidad del mismo a la mirada de los fieles. Los espacios interiores, como se ha indicado en diversas ocasiones, se compartimentan arquitectónicamente y mediante el uso de mobiliario efímero como los cancelos y el iconostasio. Como indica Krautheimer «*la iglesia de cruz con cúpula se adaptaba espléndidamente a los requisitos prácticos del simbolismo y la liturgia tal y como se consolidaron durante los siglos posteriores a Justiniano. Orden litúrgico y orden arquitectónico se integraron a la perfección*» (Krautheimer, 2005: 345). En la paulatina tendencia a la centralización del espacio también destaca, como se ha señalado, la integración de la triple cabecera para componen el *sancta sanctorum* sobre todo en las grandes basílicas de las provincias romano-orientales (Krautheimer, 2005: 347). Esta definitiva consolidación de triples puertas como acceso al santuario también adopta un sentido iconológico concreto que se tratará en las próximas páginas debido a que la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba dispone, se insiste, una articulación del muro de alquibla de una forma parecida.

Este desarrollo del templo cubierto con cúpula también tuvo su reflejo en el Occidente mediterráneo como bien muestran los edificios conservados de arquitectura hispano-visigoda. Si bien es cierto que en el Occidente Latino la planta basilical no se abandonó (Grabar, 1969: 73), el espacio que antecede al presbiterio tiende a la centralización y parece asumir un papel ritual muy similar al que cumplían en la liturgia bizantina temprana.

El espacio litúrgico en la mayor parte de estas construcciones basilicales occidentales se divide en aula, coro y santuario (Pedrero González, 2014: 84). Además, se utilizaban cancelos que delimitaban el perímetro coro situado debajo de la cúpula, así como el del *sancta sanctorum*, solo accesible de nuevo a los oficiantes y algunos personajes privilegiados (Pedrero González, 2014: 84-85). Incluso se ha documentado la utilización de cortinajes tanto en este tipo de rituales hispanovisigodos (Pedrero González, 2014: 88) como en la propia liturgia bizantina (Binns, 2009: 72) para generar un efecto místico mucho más acentuado y que parece sugerir una experiencia litúrgica común en ambas orillas del Mediterráneo. La utilización de cortinajes para ocultar el núcleo sagrado del templo pertenece a tradiciones antiguas, como por ejemplo se intuye en la codificación del templo judío (Roitman, 2016: 43-44). El templo que contenía el Arca de la Alianza fue diseñado después de que Moisés ascendiera al Sinaí y accediera a la

gloria de Dios. Este ascenso de Moisés que podría calificarse como místico (Elsner, 1994: 85-86; Schibille, 2014: 155) para encontrarse con la gloria de Yahveh culmina con la permanencia de Moisés en la cima de la montaña cubierta por una nube. Algunas interpretaciones apuntan a que a Moisés no se le permitió observar el rostro de la divinidad, pero sí percibir y experimentar la totalidad de su presencia (Elsner, 1994: 86; Roitman, 2016: 40). El Arca se disponía en el interior del *sancta sanctorum* y permanecía escondida y oculta en el espacio del Tabernáculo, que según la literatura bíblica estaba cubierto en todo su perímetro por cortinas de lino blanco (Roitman, 2016: 42, 51). Posteriormente se ha explicado que además de la utilización de cancelos e iconostasios en este periodo las cortinas reforzaban en el interior del templo cristiano los elementos sacros utilitarios para la celebración litúrgica.

En el aula o nave de las basílicas occidentales se situaban los asistentes a los oficios. Su percepción sensible de lo que ocurría durante las celebraciones rituales debía de ser muy similar a la experiencia sensorial que proporcionaría Santa Sofía cuando los fieles se situaban en las naves secundarias, es decir, una visualización parcial. En estas basílicas cupuladas características del Occidente mediterráneo (Grabar, 1967: 74) de los siglos VII, VIII y IX la comunidad de fieles podía situarse en eje con el *sancta sanctorum* desde los pies del aula. Sin embargo, se insiste, la colocación de mobiliario litúrgico como los cancelos y la jerarquización arquitectónica de los espacios (Caballero Zoreda, Sastre de Diego, 2013: 161; Pedrero González, 2014: 84) impedían obtener una visión total de lo que sucedía tanto en el tramo presbiterial como en el núcleo sagrado del ábside donde se situaba el altar. Por lo tanto, la arquitectura vuelve a poner de manifiesto que la ocultación del gobernante con respecto a la comunidad de fieles en el espacio de culto se había consolidado definitivamente. Tal y como apuntó Dodds (1992: 13), la permanencia del aula basilical cupulada como modelo arquitectónico en la macsura de al-Hakam II no parece resultar extraña, pues fue un diseño mantenido en el Occidente mediterráneo que pervive también posteriormente en la arquitectura plenamente medieval.

Se señalaba al inicio del presente epígrafe que uno de los modos de ceremonial más característicos a la vez que llamativos con respecto a la figura del califa en la Córdoba del siglo X era su separación de la comunidad de fieles por medio de la ocultación *quasi* misteriosa de su persona. Parece ser que en el ámbito político y en las audiencias públicas los emperadores romano-orientales también utilizaban cortinas para solemnizar su presencia, además de situarse

bajo arquitecturas monumentales (Parada López de Corselas, 2013: 108) como se puede observar en el Díptico de la Emperatriz Ariadna (ver fig. 163) o en el mosaico de la Emperatriz Teodora de San Vital de Rávena (ver fig. 164). Además de aparecer con frecuencia en la órbita romano-oriental o bizantina, resulta interesante destacar un ejemplo peninsular, como es la decoración pictórica de la ya citada Iglesia de San Julián de los Prados, del siglo IX, ubicada en Oviedo. Este edificio fue patrocinado por el rey Alfonso II el Casto (m. 842). Del mismo modo que ocurría en la representación del *palatium* de Teodorico en Rávena, en los mosaicos de San Apolinar el Nuevo (ver fig. 68), las arquitecturas mostradas en los frescos de San Julián que acompañan al símbolo de la cruz gemada aparecen plagadas de cortinas (figs. 232-233).



Fig. 232. Detalle del fresco de la Iglesia de San Julián de los Prados, Oviedo.



Fig. 233. Detalle del fresco de la Iglesia de San Julián de los Prados, Oviedo.

Fierro Bello (2009: 140) recuerda que en época abasí algunos califas de Bagdad también se ocultaban tras cortinajes en momentos puntuales en el contexto de las audiencias. Calvo (2009: 107) señala que el cronista Ibn Idari recoge que el emir Abderramán II ya había establecido esta práctica de ocultamiento de su persona durante el ceremonial público. De este modo no resultaría extraño que los primeros califas de al-Ándalus, Abderramán III y al-Hakam II, mantuvieran esta práctica ceremonial de ocultamiento tanto en el espacio de culto como en el ámbito palatino (Calvo Capilla, 2009: 107) que ayudaba a reforzar su unión con la divinidad gracias a un mayor acercamiento a la percepción sensible de la misma. Este hecho, además, queda expresamente plasmado en la propaganda oficial del califato desde época de Abderramán III y el monarca se establece como protector de la comunidad de creyentes por determinismo divino, comunidad que debe obediencia al poder del soberano (Calvo Capilla, 2008: 91). La voluntad de construir la macsura califal en el interior del templo cordobés ayudaba a solemnizar a la persona del califa en su presencia invisible. Gracias a las características estéticas que componen el nuevo espacio parecen cumplirse todo lo que se ha explicado anteriormente: un espacio suntuoso destinado a acoger a la corte califal y que, por medio de ciertas elecciones estéticas, condiciona las emociones (Schibille, 2014: 2) de los espectadores que se situaban en la penumbra de las naves de la antigua aljama.

A continuación, se destacarán dos acciones rituales que se practicaban en el interior de la macsura de al-Hakam II que llaman la atención, del mismo modo que el proceso de ocultación del monarca y del santuario, por sus paralelos con las liturgias tanto bizantina como hispano-visigoda e incluso judía.

Calvo establece que los usos de la Mezquita de Córdoba eran múltiples, desde la celebración de los rituales propios de la liturgia hasta la impartición de justicia o la enseñanza (Calvo Capilla, 2008: 98). Se desea destacar aquellos aspectos litúrgicos que se sucedían ante la presencia del califa y su corte en el interior de la macsura en la oración comunitaria de los viernes o *jutba* (Calvo Capilla, 2009: 107). Ante los ojos del califa se llevaban a cabo dos acciones rituales recopiladas en los relatos de los cronistas andalusíes, principalmente en algunos textos del geógrafo al-Idrisi (Calvo Capilla, 2008: 98). Se hace preciso recordar lo que se mencionaba en el capítulo 6 a propósito de la división del muro de alquibla de la macsura de al-Hakam II en tres huecos: el primero correspondiente al *mihrab*, en el centro, que equivaldría al *sancta sanctorum*, flanqueado por la sala del Tesoro a la izquierda y el *sabat* a la derecha. Dodds apuntó a que esta disposición del muro sagrado de la Mezquita de Córdoba en el siglo X planteaba una solución casi idéntica a la que mostraban algunas iglesias visigodas y bizantinas con el ábside tripartito (Dodds, 1990: 99-100). La autora señala expresamente la Iglesia de San Miguel de Escalada. En estos casos, como también menciona Krautheimer (2005: 345), las salas laterales o pastorforios que flanquean el santuario servirían como espacios de custodia y preparación de los elementos litúrgicos en el templo cristiano; no obstante, en la Mezquita de Córdoba parece darse este mismo hecho.

La primera de las acciones rituales esenciales de la *jutba* cordobesa sería el traslado y exposición de una copia del Corán (*mushaf*). La leyenda establecía que este libro fue custodiado por los Omeyas de Damasco en el siglo VII y fue el primer emir de al-Ándalus, Abderramán I, quien trajo consigo la preciada reliquia, tal y como recoge una narración del siglo XIII de Ibn Abd-Malik al-Marrakusi (Bouayed Baghdadli, 2018: 117). Según cuenta el relato, este volumen estaba manchado con la sangre del tercer califa ortodoxo Utman (Khoury, 1996: 85) que fue asesinado en el 656 (Calvo Capilla, 2008: 98) y que pertenecía a la tribu de los Omeyas (Hodgson, 1974: 212; Bouali, 2017: 325). Desde la sala del Tesoro, situada a la izquierda del

acceso al *mihrab* en el muro de alquibla, el libro sagrado se trasladaba en solemne procesión (Khoury, 1996: 85) portado por dos *qawama* o servidores (Calvo Capilla, 2008: 98) hasta un atril colocado junto a la puerta del *mihrab* y quedaba iluminado por dos grandes cirios (Calvo Capilla, 2008: 98). La intencionalidad de exponer el Corán de Utman como símbolo de autoridad en el acceso al *mihrab* tenía un sentido de legitimidad que vinculaba a la dinastía omeya de Córdoba con los califas Omeyas de Damasco y con primeros califas ortodoxos (Khoury, 1996: 85-86), los cuales a su vez habían heredado la misión del Profeta Mahoma. De esta manera, por medio del valor otorgado a la posesión del *mushaf* manchado con la sangre del propio Utman (Khoury, 1996: 85-86), los Omeyas cordobeses reforzaban la posición de su dinastía como verdaderos garantes y protectores de la fe sobre los poderes orientales del califato abasí de Bagdad y el imamato fatimí de El Cairo (Calvo Capilla, 2008: 90-93).

La procesión en la que se mostraban los volúmenes que contienen los textos sagrados desde una de las salas del ábside hasta el santuario constituye también una práctica que se había consolidado en la liturgia cristiana oriental hacia los siglos VII y VIII (Krautheimer, 2005: 345). La entrada de los emperadores y del patriarca en el templo urbano y evocador de lo sagrado (Binns, 2009: 62), conocida como Entrada Menor y en la que se entonaba el himno del *Trisagion* o Tres Veces Santo (Binns, 2009: 63), generaba un momento de gran solemnidad cultural (Binns, 2009: 62) que daba paso a una procesión en el interior del edificio que marcaba el inicio del ritual de la Misa. La entrada del califa a través de la puerta del *sabat* al espacio acotado de la macsura también debía de constituir el momento de inicio de la *jutba*. Resulta interesante que la entrada del califa y su corte a la macsura no se realizara accediendo por la fachada luminosa situada a sus pies, en eje con la entrada al templo de la Mezquita de Córdoba. El acceso al espacio sagrado desde uno de los laterales del mismo era una característica de las entradas de las iglesias sirias desde finales del siglo IV (Krautheimer, 2005: 345-346).

Una vez situados todos los presentes en su espacio correspondiente dentro del templo cristiano el patriarca accedía al *sancta sanctorum* atravesando las puertas del iconostasio. El libro de los Evangelios se extraía de la sala del diácono situada al sur y que conformaba uno de los pastoforios (Krautheimer, 2005: 345). El libro sagrado salía por la puerta norte del iconostasio (Binns, 2009: 62) y se mostraba en solemne procesión por el perímetro central del edificio para retornar al interior del iconostasio mediante el acceso por la puerta central o real (Binns, 2009: 62). En la liturgia griega a partir del siglo VI el carácter simbólico que adquiere el traslado de las

especies eucarísticas se convierte en la parte esencial del ritual cristiano y que daba sentido al templo en su totalidad (Grabar, 1969: 71) como lugar de representación del sacrificio que conduce hacia la salvación (Binns, 2009: 68).

A partir del siglo VIII las especies eucarísticas se preparaban en la sala lateral conocida como prótesis y se producía la procesión de la Entrada Mayor. El pan y el vino se trasladaban en procesión, junto al libro de los Evangelios, hasta el altar situado en el santuario y oculto por el iconostasio (Krautheimer, 2005: 347). Los fieles situados en las naves apenas podían contemplar lo que sucedía, pero participaban activamente, según Binns (2009: 68) y Schibille (2014: 157), de los símbolos de la eucaristía. En este rito de la eucaristía, siguiendo el pensamiento de Máximo el Confesor, el fiel era preparado para el ascenso simbólico de su alma hacia Dios (Argárate, 1996: 38-41). La exposición del volumen Evangelio se puede leer en dos direcciones: por un lado, la enseñanza de la fe verdadera encarnada en la figura del salvador y su sacrificio; por otro, la proclamación del fin del mundo donde Cristo juzgará a las almas justas y su acceso al Paraíso (Binns, 2009: 69-70).

En este sentido resulta sugerente exponer una hipótesis que tratará de resolverse al final del presente capítulo acerca de algunos paralelos simbólicos que pueden referirse entre la exposición del Evangelio con un sentido salvífico y de afirmación de la fe verdadera por medio del sacrificio de Cristo, simbolizado en el cuerpo y la sangre, y la muestra del Corán ensangrentado de Utman en su vertiente de mártir para la ideología establecida por los Omeyas. Con el asesinato de Utman, según la tradición ortodoxa islámica, se produjo el primer gran cisma musulmán y la comunidad quedó dividida (Hodgson, 1974: 354-358; Khoury, 1996: 86). La muerte del califa Utman fue foco de interés para algunos historiadores árabes importantes como al-Tabari (m. 923), tal y como queda recogido en su *Tarij al-rusul wa-l-muluk*, inspirado en las leyendas de principios del siglo IX atribuidas a Saif b. Umar (Bouali, 2017: 325). Parece ser que la muerte del tercer califa ortodoxo fue orquestada desde el corazón de la ciudad sagrada de Medina donde residía Utman con su familia. Por otra parte, autores como al-Waqidi (m. 822), que también inspiraron a las teorías de al-Tabari, apuntan a que la conspiración fue ideada en Egipto por parte del conquistador Amr ibn al-`As (Bouali, 2017: 330). Sea como fuere, la mayor parte de las fuentes árabes coinciden en que la comunidad de creyentes se encontraba dividida durante el califato de Utman y que la impasividad del propio Utman para mantener unida a la

comunidad molestaba a algunos detractores de la política Omeya. Sin embargo, los textos de al-Tabari remarcan que Utman trataba de persuadir a sus enemigos por medio de la palabra y apelando a la misión profética de mantener unida a la comunidad de fieles (*umma*). Esta inacción parecía exasperar todavía más a sus detractores que tanto en los relatos de Saif como en los de al-Waqidi eran, en su mayoría, egipcios (Bouali, 2017: 329 y 340). Finalmente, el relato de al-Tabari establece que la vivienda de Utman fue asaltada y que el tercer califa colocó el *mushaf* o copia del Corán entre sus asesinos y él (Bouali, 2017: 341). De estos relatos se puede extraer que el califa Utman fue traicionado por algunos miembros de la propia comunidad de creyentes y según las leyendas se defendió de la espada de sus asesinos con la palabra revelada y contenida en el *mushaf*, un volumen conservado en la Mezquita de Córdoba gracias a la custodia del mismo por parte de la dinastía Omeya. Las páginas del *mushaf* manchadas de sangre pudieron ser tomadas como testigos del sacrificio del califa.

El presente epígrafe se iniciaba con la pregunta acerca de si en la macsura de al-Hakam II se podría visualizar un ritual durante la *jutba* comunitaria desde el que se pudieran establecer paralelos con los usos litúrgicos que habían consolidado en otros espacios religiosos del Mediterráneo. Parece ser que los nexos comunes no solamente se encuentran reflejados en el lenguaje formal y artístico que compone el espacio de la macsura, como se ha señalado a lo largo de los capítulos anteriores. De algún modo, la llamada estética de la liturgia presenta vínculos muy interesantes entre el ritual cristiano y el islámico andalusí en época del califato a través de la exposición de las escrituras en un sentido físico, pero también simbólico. En las leyendas cristianas que narran el sacrificio de Cristo los conceptos de lealtad de sus seguidores y de traición por parte de miembros cercanos a su figura parecen hallarse de un modo muy similar en la historia que envuelve al asesinato del califa Utman. La acción ritual de tomar elementos físicos como es la representación de la sangre de Cristo por medio del vino en el primer caso o directamente las páginas del *mushaf* manchadas con la sangre del califa asesinado parecen sugerir la búsqueda de similares fines litúrgicos y simbólicos gracias a la utilización de ciertos recursos estéticos y físicos (Schibille, 2014: 156). Estos recursos físicos y por tanto reales con los que se inicia el proceso de alcance de la captación de lo divino, como es la exposición de la palabra revelada por medio de su forma física y corpórea (Cox Miller, 2009: 109), se transforman paulatinamente, conforme avanza la liturgia, en conceptos desmaterializados y abstractos: «desde lo más humano los personajes se vuelven más etéreos. Al final del espectro,

gracias al incremento del brillo, se encuentra lo divino» (Schibille, 2014: 156). La ilusión de participar en el hallazgo de la verdadera fe mediante la implicación activa del fiel en la liturgia, por medio de lo que Elsner denomina las visiones jerárquicas o ascensuales, estaba presente desde el siglo VI en el pensamiento religioso de influencia neoplatónica de las comunidades de creyentes del Mediterráneo (Elsner, 1994: 81).

En el caso de la macsura de al-Hakam II parece mostrarse un procedimiento ritual muy similar a este, iniciándose la liturgia con la entrada del califa al espacio privado de la macsura entre el brillo dorado de la luz reflejada por la gran lámpara que colgaba del centro de la cúpula (Calvo Capilla, 2008: 98). En dicho escenario, no exento de cierto dramatismo teatral, ante la presencia califa como Príncipe de los Creyentes se extraía en primer lugar, físicamente, la reliquia más preciada conservada en el templo cordobés: el testigo del sacrificio del califa Utman que fue traicionado y murió en defensa de la fe verdadera y del que al-Hakam II se había considerado legítimo heredero. De hecho, la idea de que el califa actuaba como intercesor entre Dios y la comunidad, de ahí su título como Príncipe de los Creyentes, también formaba parte de la consideración de la que disfrutaron tempranamente gobernantes como el califa Omeya al-Walid (Marshall, 2018: 56). Desde ese instante en el que el *mushaf* de Utman se depositaba ante el *mihrab* se transformaba en símbolo de su memoria y de la misión del Profeta (Khoury, 1996: 85), colocado ante el acceso al nicho sagrado para presenciar y acompañar al resto de acciones litúrgicas de la *jutba* que para la comunidad de creyentes constituían un misterio en el mismo centro del edificio. A continuación, se observará como el vacío del *mihrab*, la iluminación del espacio y la elección del diseño cromático de los mosaicos ayudan a reforzar este mensaje de legitimidad dirigido, probablemente, no solamente a la comunidad musulmana, sino a la sociedad cordobesa del siglo X en su conjunto (Dodds, 1992: 18).

Los emires y califas Omeyas de Córdoba se sentían herederos legítimos de los califas perfectos o bien guiados (*rasidun*). Una de las labores principales de los califas de Córdoba fue combatir las diversas herejías en las que se había sumido la comunidad de creyentes en al-Andalus (Calvo Capilla, 2008: 92) para generar un estado fuerte y cohesionado social y políticamente. No obstante, se ha de tener en cuenta, como ha señalado Borrut (2011: 19), que durante los siglos IX y X se llevó a cabo un profundo trabajo de reescritura de las tradiciones islámicas de los primeros tiempos. En al-Andalus la herejía *shi'í* resultaba del todo incómoda para el nuevo estado califal por su cercanía a los ideales religiosos del imamato fatimí de El

Cairo (Calvo Capilla, 2008: 92). Por otro lado, la propaganda del califato cordobés también acusaba de herejes a los califas abasíes de Bagdad por la matanza ilegítima de la familia Omeya en Damasco en el 750 (Calvo Capilla, 2008: 90). Precisamente este combate de la herejía se refleja en algunas inscripciones en árabe de la macsura califal de al-Hakam II, como se puede observar en la fachada del *sabat* cuando se lee parte de la aleya 3:8 del Corán: «¡Señor! ¡No hagas que nuestros corazones se desvíen después de habernos Tú dirigido!» (Calvo Capilla, 2008: 93).

El segundo elemento que se mostraba en la *jutba* del viernes era el púlpito o alminbar (Calvo Capilla, 2008: 98). En este caso el mueble, realizado también por orden del califa al-Hakam II, se guardaba en un espacio improvisado en el pasadizo de la puerta del *sabat*, a la derecha del acceso al *mihrab* en el muro de alquibla (Calvo Capilla, 2008: 98). Parece ser que la extracción del alminbar de la puerta del *sabat* se acompañaba de la entrada por la misma puerta del califa al perímetro de la macsura. Calvo Capilla (2008: 98) establece que esta entrada conjunta tenía un sentido político-religioso en tanto en cuanto el califa al-Hakam II se mostraba como legítimo heredero de la labor del Profeta. La tradición islámica indica que el Profeta Mahoma predicaba a sus primeros seguidores desde un púlpito (Fierro Bello, 2007: 149-168; Fierro Bello, 2009: 170-171).

Tanto Fierro (2009: 170) como Calvo (2008: 99) han marcado un detalle importante: según cuenta el cronista Ibn Idari el primer alminbar que se colocó al lado del *mihrab* de la macsura de al-Hakam II era un púlpito fijo. Posteriormente el califa al-Hakam II mandó realizar otro lujoso alminbar que se movía mediante cuatro ruedas y que estaba realizado en madera con la técnica de la taracea (Grabar, 1973: 132), una técnica que también se utilizará en otros alminbares como los de Fez y Marrakech (Foukalne, 2018: 39). Esta es la razón por la que tuvo que improvisarse un espacio en el pasadizo del *sabat* para custodiar el nuevo alminbar. Fierro (Fierro Bello, 2007: 162-163) apunta a que el suntuoso alminbar móvil estaría destinado a la ceremonia de proclamación de Hisham como califa, el hijo de al-Hakam II. En presencia del alminbar también parecen haberse desarrollado otro tipo de actos seculares como la jura de obediencia al califa cuando era proclamado o la impartición de justicia, así como la lectura de algunos decretos importantes para combatir ciertas herejías (Calvo Capilla, 2008: 99). Parece ser

que estas acciones de carácter político tenían lugar en la puerta del *sabat* (Calvo Capilla, 2008: 99).

La presencia del almimbar como una pieza importante del mobiliario litúrgico de las mezquitas se vincula en la tradición ortodoxa islámica a su utilización por parte del Profeta Mahoma (Foukalne, 2018: 41). Según un hadiz del historiador al-Bujari (m. 870) se menciona expresamente que Mahoma se subió a un almimbar para iniciar el sermón con los miembros de la comunidad sentados a su alrededor (Pedersen, 1993: 74; Foukalne, 2018: 41; Fierro Bello, 2009: 162), lo cual constituirá con el tiempo el centro del rito islámico.

El origen del almimbar se ha situado efectivamente en el pasado preislámico pero ligado a tradiciones exclusivamente arábicas. Según Pedersen (Pedersen, 1993: 72) la raíz de la palabra *minbar* procedería de la lengua etíope y significa *elevación*. Foukalne, tomando como referencia el *Sahih* de al-Bujari, indica que en la Arabia preislámica los jueces y gobernadores se situaban en una silla elevada para ejercer sus funciones y que a veces podía ser incluso desde un camello (Foukalne, 2018: 41). Parece concluirse que el Profeta tomó de estas tradiciones de la antigua Arabia el uso del almimbar como plataforma desde la que dirigir las primeras predicaciones en Medina. A su vez, sus sucesores, conocidos como califas ortodoxos también utilizaron los almimbares en la Mezquita de Medina (Calvo Capilla, 2008: 99), así como los reyes siguientes pertenecientes a la dinastía omeya (Foukalne, 2018: 42). Paulatinamente el almimbar adquirió un sentido litúrgico más profundo y era utilizado para la dirección del rezo por parte del imán en la *jutba*, así como para, en el caso cordobés, que el califa impartiera justicia en algunas ocasiones o se llevaran a cabo juramentos de fidelidad ante él (Calvo Capilla, 2008: 99).

Por otra parte, otros autores como el cristiano monofisita Yahya Ibn Jarir (s. XI) utilizan la palabra *al-mimbar* en árabe para referirse al ambón de las iglesias egipcias y sirias (McVey, 1983: 103). Es decir, la palabra *ambón* y la arabización *mimbar* parecen proceder ambas de la lengua griega.

Otra tradición sumamente interesante queda recogida al respecto del primer almimbar que utilizó el conquistador de Egipto Amr ibn al-As. Según explica Behrens-Abouseif (1998: 49) existen dos tradiciones que vinculan el primer almimbar de la Mezquita de Amr con las comunidades cristianas egipcias. Una apunta a que el púlpito fue tomado en el saqueo de una iglesia en época de la conquista; la otra a que el almimbar fue un regalo de un rey cristiano de

Nubia al nuevo gobernador de Egipto (Beherens-Abouseif, 1998: 49). Parece ser que este primer almimbar egipcio estaba realizado en madera. La tradición también narra que esta práctica llevada a cabo por Amr en Egipto de situarse por encima de los fieles sobre un púlpito disgustó enormemente al califa Omar, que prohibió a su subordinado utilizar el almimbar en la oración comunitaria de los viernes (Beherens-Abouseif, 1998: 49).

El caso egipcio, que vincula de forma estrecha la utilización del púlpito con una tradición anterior y que los nuevos gobernantes musulmanes toman como modelo, resulta significativa para poder generar lazos entre los usos que parecen compartirse con respecto al mobiliario litúrgico. Parece ser que las primeras sinagogas construidas entre los siglos I-VI en la zona de Siria-Palestina tuvieron una *bimah* o púlpito en su interior que se utilizaba para leer los rollos de la Torah (Peláez del Rosal, 1988: 51). Curiosamente, en *Tosefta Sukkah* 4:4, una recopilación de la ley oral judía datada en el siglo II, se menciona una sinagoga-basílica en la ciudad de Alejandría que tenía en su centro un estrado de madera que servía para dar las bendiciones y que los fieles respondieran. Por lo tanto, la presencia del púlpito con el fin de situar en altura a los oficiantes con respecto a los fieles para la lectura y dirección de la oración comunitaria parece mostrarse como una práctica extendida ya desde el siglo II entre las comunidades judías orientales y que se mantuvo también en el ámbito del cristianismo antiguo. El púlpito aparece de nuevo en las primeras basílicas cristianas con una función similar. Parece ser que la vida eremítica que empieza a desarrollarse en los siglos III-IV en Egipto tuvo un papel esencial en el mantenimiento del púlpito elevado (Krautheimer, 2005: 112). Los monjes eremitas vivían de forma individual, pero en ciertas ocasiones se reunían para compartir la comida en el refectorio. Uno de los monjes accedía a un púlpito elevado y recitaba lecturas (Binns, 2009: 66:67).

En las basílicas cristianas del siglo V el púlpito estaba presente (Krautheimer, 2005: 113). Sin embargo, para el presente estudio lo que resulta de gran importancia es el papel que adquiere como mobiliario litúrgico fundamental en los inicios del ritual bizantino en el Imperio Romano de Oriente acompañando a los cambios arquitectónicos de la basílica cupulada, ya que también adquiere un significado simbólico concreto. En este caso se debe volver la mirada de nuevo al texto de la *Sogitha* de la Catedral de Edesa donde se describe expresamente la importancia que adquiere el bema, ambón o púlpito en la codificación interna del espacio de culto, muy vinculado al lugar central que le correspondía en el interior de las sinagogas antiguas. Dice el texto: «*The*

ambo is placed in the middle of [the church] on the model of the Upper Room at Zion, And under it are eleven columns, like the eleven apostles that were hidden. The column that is behind the ambo portrays Golgotha in its form, And fastened above it is the cross of light, like Our Lord between the thieves» (McVey, 1983: 95).

La complejización del espacio interno de las nuevas construcciones como Santa Sofía de Constantinopla y las descripciones de dichas arquitecturas hacen que la interpretación del mobiliario litúrgico y la situación que ocupaba en cada uno de los templos sea un tanto dificultosa. Según los datos tanto del *Tosefta Sukkah* judío como del himno siríaco de Edesa la situación de la estructura del ambón era el espacio central del templo. Parece deducirse que esta estructura que se utilizaba para realizar lecturas y bendiciones desde un lugar elevado también adquiere un significado simbólico mucho más profundo como parte esencial de la Eucaristía. Su arquitectura, como se puede intuir de la descripción de la *Sogitha*, expone que este ambón simbolizaba el Gólgota, el lugar donde fue sacrificado Cristo. Por lo tanto, el culmen del sentido simbólico de la Eucaristía. Sin embargo, según explica Krautheimer (Krautheimer, 2005: 256) el ambón en la Basílica de Santa Sofía estaba situado en el lado Este, a la entrada de la *solea*, el espacio elevado que daba paso al iconostasio. En Santa Sofía el ambón se utilizaba para la lectura del Evangelio (Krautheimer, 2005: 256). Por lo tanto, el ambón en este caso no estaba situado en el centro de la nave exactamente bajo la cúpula. McVey (McVey, 1983: 103) explica que en la Catedral de Edesa el ambón se situó en el centro del edificio porque mantiene una tradición litúrgica siríaca. En las provincias cercanas a Constantinopla, incluida la Siria occidental, el altar y el símbolo de la cruz se situaban en el interior del *sancta sanctorum*, es decir, tras el iconostasio en la zona del ábside (McVey, 1983: 103). Por el contrario, en los espacios litúrgicos de la Siria oriental el altar y la cruz estaban protegidas por la estructura del ambón colocado bajo la cúpula en el centro del templo, que simbolizaba Jerusalén como el centro mismo de la Tierra (McVey, 1983: 103).

Aunque pudiera parecer de algún modo sorprendente, esta situación original que dispone la estructura del ambón en la liturgia siríaca oriental en el centro de la nave bajo la cúpula parece ser que fue la que triunfó finalmente a lo largo de los siglos VII a IX en la codificación del modelo de la iglesia cruciforme con cúpula característica de la arquitectura bizantina plena. El edificio con su planta en forma de cruz y coronado por la cúpula se comprende como la «antesala del santuario» (Krautheimer, 2005: 347). En este lugar, bajo la cúpula, es donde se simboliza el

misterio de la Eucaristía y se produce la transubstanciación de las especies, previamente extraídas por los oficiantes desde el *sancta sanctorum*, acompañada por la revelación de la palabra contenida en el Evangelio y pronunciada desde el ambón colocado en el centro del templo (Krautheimer, 2005: 347). La lectura del Evangelio formaba parte, en palabras de Máximo el Confesor y en consideración neoplatónica, de la comprensión misma de la divinidad, lo cual requería un gran esfuerzo individual para desvelarse como si se tratara de una verdadera fuente de luz espiritual (von Balthassar, trad. Daley, 2003: 54).

En la arquitectura litúrgica de la Península Ibérica concebida entre los siglos VII-IX la estructura del púlpito parece haber estado presente, tal y como indican los textos de autores como Isidoro de Sevilla (Pedrero González, 2014: 82). Estos púlpitos, según las descripciones de los libros litúrgicos y de los materiales textuales de los concilios, se situaban en altura y servían para la lectura de los sermones (Pedrero González, 2014: 82). Sin embargo, los restos arqueológicos de este tipo de mobiliario litúrgico son más bien escasos (Utrero Agudo, 2006: 92; Pedrero González, 2014: 82), aunque es altamente probable que en efecto los púlpitos formasen parte del interior de las iglesias peninsulares de esta época.

Como se indicaba en las páginas anteriores, la tradición ortodoxa islámica recogida en las fuentes escritas a partir del siglo IX en el ambiente bagdadí, como la indicada del *Sahih* de al-Bujari, ligian la presencia del almimbar de forma exclusiva a unos antecedentes arábigos e incluso *beduinizantes*. La propia etimología de la palabra *al-mimbar* (m-n-b) se ha vinculado con raíces etíopes (Pedersen, 1993: 73), a pesar de las coincidencias con el término griego ambón. Además, definen una estructura similar. El griego, como se ha mencionado en diversas ocasiones, era la lengua litúrgica de las comunidades religiosas orientales tanto judías como cristianas en Oriente Próximo en esta etapa (González Ferrín, 2013: 18). Así pues, la presencia de una plataforma o estructura elevada en el contexto litúrgico oriental de los siglos VII-IX, cuando se sitúan los inicios de las estructuras de mezquita, que era utilizada para la predicación, la lectura de la palabra sagrada y los sermones está documentada desde mucho tiempo atrás en el ámbito judío y cristiano. Tal y como aprecian Donner (2002: 9) y Shoemaker (2010: 205), en los inicios del tiempo islámico la influencia judía y cristiana era mucho más fuerte de lo que se ha podido interpretar y/o deducir a la luz de la lectura de las fuentes escritas. Las prácticas

religiosas de las comunidades de fieles que rodeaban el entorno en que se gesta el islam eran muy similares, tal vez casi imperceptibles (Shoemaker, 2010: 205).

De este modo no es de extrañar que este tipo de púlpito fuese utilizado en Arabia, provincia perteneciente en parte al Imperio Romano de Oriente, bien para acciones litúrgicas o como medio para el dictamen de órdenes públicas por parte de los gobernantes (Grabar, 1973: 106; Calvo Capilla, 2007: 91-92). Esta estructura elevada parece estar tan difundida, así como asumidas sus funciones, que resulta del todo lógico que el Profeta la utilizara para la proclamación de sermones. De la misma forma la presencia de este tipo de púlpito en el interior de las primeras mezquitas con el fin de destacar a la figura de autoridad (Grabar, 1973: 106) que tiene la misión de dirigir la oración y la lectura de la palabra sagrada parece ser compartida con el resto de comunidades religiosas del Mediterráneo (Shoemaker, 2010: 205-209).

En el caso de la Mezquita de Córdoba, y de al-Ándalus en general, la incorporación de almimbares en las mezquitas aljamas está documentada a mediados del siglo IX según algunas referencias ofrecidas por las fuentes árabes (Calvo Capilla, 2009: 91), cuando los emires andalusíes contaron con suficientes apoyos para pacificar paulatinamente los territorios en torno a Córdoba como capital (Calvo Capilla, 2009: 92). Sin embargo, las fuentes escritas en árabe que aluden a la presencia de almimbares en las mezquitas de al-Ándalus y las ceremonias celebradas en torno a ellos y que los vinculan con antiguas tradiciones islámicas son muy tardías, principalmente el ya mencionado *Fath al-Andalus* del siglo X. Tampoco se han conservado restos arqueológicos de dichos almimbares hispanos tempranos. Las fuentes árabes también ofrecen datos sobre las primeras *jutbas* en la Península Ibérica, estrechamente ligadas a la figura del primer emir de al-Ándalus Abderramán I en torno al año 755 (Calvo Capilla, 2009: 90), tal y como cuenta por ejemplo el historiador Ibn al-Qutiyya (m. 977).

En cualquier caso, como se ha señalado anteriormente, la colocación de una plataforma elevada para la lectura o ciertas exhortaciones también estaba presente en el ámbito litúrgico hispano según narran, como se ha indicado, algunos documentos de época visigoda como las actas de los concilios o los tratados de Isidoro de Sevilla (Pedrero González, 2014: 82). De modo que la incorporación de este tipo de estructuras elevadas, tal vez menos elaboradas que el almimbar mandado realizar por el califa al-Hakam II, en los primeros templos islámicos en al-

Ándalus mantendría una tradición visual y utilitaria presente en el mobiliario litúrgico tanto en el entorno de la cuenca mediterránea como en la propia Península Ibérica.

Por último, como gozne para enlazar con el siguiente epígrafe, es muy significativa la importancia que adquieren estos objetos de mobiliario litúrgico no solamente como meros artefactos utilitarios, sino como elementos que contienen una carga simbólica específica. Para explicar este fenómeno resulta interesante acudir a un texto de B. Brown (Brown, 2001: 1-21) en el que expone la que ha denominado como *Thing Theory* que se puede resumir en: «*The story of objects asserting themselves as things, then, is the story of a changed relation to the human subject and thus the story of how the thing really names less an object than a particular subject-object relation*» (Brown, 2001: 4). La aplicación de la teoría de Brown a los objetos litúrgicos que han ocupado al presente epígrafe ofrece como resultado una percepción de los mismos, en efecto, como objetos materiales, ricos, suntuosos, etc., pero también como elementos transformados y sentidos como objetos espirituales que permiten la percepción sensible de la presencia metafísica de aquello que representan. Es decir, son objetos con un significado más allá de lo que físicamente muestran, por lo que se les puede aplicar una lectura iconológica que permite comprender por medio de su materialidad conceptos trascendentales del contexto cultural en el que se ubican. De la misma manera que en el templo judío y cristiano la lectura de la Palabra desde un lugar elevado sustituye a la imagen física de la divinidad (Cox Miller, 2009: 15), en el caso de islámico en la ceremonia religiosa practicada en la macsura de al-Hakam II parece mantenerse el mismo entendimiento en clave simbólica de estos objetos. En la macsura de al-Hakam II una de las principales aspiraciones, fundadas sobre la búsqueda de legitimidad visual del poder califal, era perpetuar el recuerdo del Profeta Mahoma por medio del almimbar así como el sacrificio de Utmán con la muestra del *mushaf* manchado de sangre. Tanto el almimbar como el *mushaf* constituyen objetos testigos de estos hechos considerados las bases de la fe adoptada y defendida por el estado califal. Pero también, en palabras de Cox (Cox Miller, 2009: 2), la presencia metafísica de estos dos personajes se materializa en los dos objetos situados delante de la puerta del *mihrab* durante la ceremonia de la *jutba*. Es decir, la comunidad de fieles es capaz de percibir cognitivamente dicha presencia. Este hecho ha sido denominado *corporeal imagination* (Cox Miller, 2009: 7) y resulta fundamental para comprender la estética simbólica del arte en el tiempo de la Antigüedad Tardía, donde la abstracción de lo divino y su

percepción por medio de la materialidad de elementos físicos como la luz, la selección cromática, la compartimentación espacial del templo, el uso de cortinas y cancelas que ocultan las prácticas rituales, etc., parece ser una de las características esenciales del arte religioso. Los mensajes visuales que se despliegan en el momento de la liturgia son el resultado de una lectura cosmológica cuyo significado había sido asimilado a lo largo del tiempo (Cox Miller, 2009: 31). En este hecho concreto se profundizará en el siguiente epígrafe.

Así pues, la utilidad litúrgica de estos dos objetos como hechos simbólicos, no solamente físicos, parece establecerse como esencial para poder alcanzar el momento álgido de la liturgia durante la *jutba*, la cual daba inicio cuando el califa hacía su entrada por medio de la puerta del *sabat* acompañado por la extracción del almimbar (Calvo Capilla, 2008: 98). Cuando los tres elementos principales de la *jutba*, presencia del soberano, almimbar y libro sagrado se desvelaban en el interior de la macsura, daba comienzo la oración comunitaria y los fieles podían entrar en comunión con Dios por medio de la escucha de la Palabra recitada por el predicador (*jatib*). Una Palabra asimilada gracias al sentido del oído pero que, combinada con ciertos elementos físicos como la luz (Schibille, 2014: 226), permite una percepción sensible de lo divino por medio de la vista, una idea que estaba presente en la filosofía neoplatónica (Cox Miller, 2009: 11, 31).

Finalmente, otra de las interpretaciones que puede desgajarse del desarrollo de este tipo de ceremonial que en términos fenomenológicos llama la atención por su carácter misterico y de constantes paradojas entre lo visible y lo invisible es el binomio entre temor y experiencia religiosa, conceptos que fueron tratados de forma exhaustiva en la publicación *Verenda Numina: temor y experiencia religiosa en el mundo antiguo* (Alfayé Villa, ed., 2016). En el caso de los sistemas religiosos tratados en el presente estudio uno de los principales conceptos a los que se vincula esta temeridad de Dios es el castigo de la desobediencia (Díez de Velasco Abellán, 2016: 26), que a su vez resulta de gran utilidad para la política y su control sobre la población. Se podría concluir, aunque estos términos continuarán estando presentes en el siguiente epígrafe, que la experimentación de la emoción del temor de lo sagrado era buscada por medio de la experiencia estética del arte y la generación del misterio.

Como se explicaba al inicio ya en la concepción arquitectónica de Santa Sofía de Constantinopla y en la consideración del templo como microcosmos se persigue o busca la

plasmación de la trascendencia de lo sagrado, una trascendencia que debía superar las formas materiales y representativas del cuerpo humano, imperfecto. Esta concepción de divinidad invisible y perfecta y que puede ser percibida por los sentidos en términos espirituales estaba presente en las culturas semíticas antiguas (Binns, 2009: 62) y en las concepciones de la filosofía neoplatónica. La absorción de todas estas ideas por parte de los literatos cristianos de los siglos IV al VI tiene como una de sus múltiples consecuencias el triunfo de la representación de la esencia divina por medio de un lenguaje visual simbólico (Grabar, 1969: 59; Cox Miller, 2009: 33; Schibille, 2014: 227), el cual parece ser adoptado también por las comunidades islámicas tempranas.

La macsura de al-Hakam II, a nuestro juicio, participa de todos estos conceptos espirituales apoyados en un lenguaje visual y simbólico, se insiste, similar al que se recogía en otros templos desde el siglo VI. El protagonismo de la Palabra revelada materializada en el *mushaf* de Utmán y en el uso ritual del almimbar parece ser el resultado de una adaptación necesaria de conceptos compartidos con el contexto religioso y cultural del Mediterráneo de la Antigüedad Tardía. En palabras de Parada (2013: 108), estos hechos artísticos comunes parecen confirmar la existencia de una «comunidad estética». Una comunidad estética, o comunidades estéticas, que quedan enlazadas por medio de la utilización de un lenguaje artístico, ceremonial y litúrgico común. Esta comunidad estética tiene sus inicios constitutivos en la codificación simbólica del templo a partir del siglo VI y se consolida y expande durante los siglos VII, VIII y IX alcanzando el arte de la Córdoba califal del siglo X. El lenguaje simbólico conseguido gracias a la cooperación estética de todos los elementos compositivos que conforman el espacio de culto, incluida la visualización del poder y el ceremonial litúrgico, comprendido como un lugar para la experiencia comunicativa con lo trascendental en el corazón de la ciudad parece extenderse a lo largo de toda la cuenca mediterránea y ha sido asimilado por las diferentes comunidades religiosas. A nuestro juicio se ha producido una judeización, cristianización y posterior islamización de ideas y formas de representar que eran comprendidas y percibidas de igual manera. La única salvedad, a nuestro juicio, es la lengua en la que se expresan.

10.2. Luz, cromatismo y vacío: la macsura de al-Hakam II y la cosmovisión del Paraíso.

Las metáforas apuntan a una forma obvia en que las personas pueden aprender a razonar sobre conceptos nuevos y abstractos. (Pinker, 2007: 321).

Durante el periodo de la Antigüedad Tardía algunos pensadores del siglo IV se preocuparon por el papel que jugaban los sentidos humanos en la percepción de lo divino con una doble dimensión tangible y metafórica (Cox Miller, 2009: 11). Esta consideración fue muy importante en la producción literaria, por ejemplo, de Orígenes de Alejandría (m. 254), autor que estipulaba que el ser humano poseía dos tipos de percepción sensible: una vinculada al mundo material que podría definirse como carnal, y una capacidad de percepción espiritual, la cual debía de ejercitarse (Cox Miller, 2009: 11). Esta doble perspectiva de percepción sensible inherente al ser humano, por una parte material y mundana y por otra espiritual y ligada al alma recuerda nuevamente a la influencia que ejerció la filosofía platónica en la gestación de las religiones del Libro.

En las páginas precedentes se ha señalado que a partir del siglo VI las formas de captación sensible de la divinidad por medio de su invisibilidad o abstracción van tomando forma y cristalizan en una nueva codificación de la arquitectura misma del espacio de culto al servicio de una liturgia simbólica que incluye un ceremonial de representación del poder político (Grabar, 1969: 177; McVey, 1983: 103; Schibille, 2014: 137; Silva Santacruz, 2011: 40). Para la consecución de las expectativas emocionales que genera el propio espacio construido se requiere de una cooperación total, íntegra y de gran sutileza de las formas arquitectónicas, de la elección de los materiales que las recubren (Cox Miller, 2009: 109-110; Schibille, 2014: 1-2) y, sobre todo, del significado que adquieren los diferentes objetos de mobiliario litúrgico y materiales que se emplean. Todo esto acompañado de una comprensión aprehendida de tales conceptos espirituales presentes en la literatura religiosa desde el siglo IV y que hace volar la imaginación de los fieles por medio de la visualización de una imagen concreta (Cox Miller, 2009: 14, 110; Schibille, 2014: 227). Según establece Schibille (2014: 227) la percepción es una función cerebral y la experimentación estética forma parte de un proceso psicológico activo condicionado por el contexto cultural. En el ámbito cultural en el que se producen todos estos fenómenos de

comprensión de lo espiritual por medio del arte resulta muy ilustrativa la siguiente frase de Krautheimer: «*Esta interpretación simbólica de una composición arquitectónica, en términos tanto religiosos como políticos, era menos fantástica para un hombre del siglo VI de lo que parece hoy*» (Krautheimer, 2005: 257). La lectura de la macsura de al-Hakam II como parte de esta estética simbólica materializada a partir del siglo VI, imaginativa y sensible, se muestra muy interesante.

En el presente epígrafe se desea destacar el carácter performativo que adquiere la macsura de al-Hakam II como representación, no solo del Paraíso, sino como metáfora del proceso de ascenso a dicho Paraíso Celestial. La nueva estructura construida en el interior de la Mezquita de Córdoba parece participar, tal y como se viene insistiendo, de una tradición simbólica que potencia la capacidad de captación sensible de lo divino por medio de la materialización de ciertos elementos etéreos que toman cuerpo en un lenguaje artístico y estético (Schibille, 2014: 155). La expectativa que se genera desde la mirada del fiel podría estar estrechamente vinculada, como se decía, a una visualización del Paraíso Celestial y del ascenso místico al mismo en términos neoplatónicos, así como a la promesa de salvación establecida por Dios para las almas aquellos buenos creyentes que disfrutarán de los placeres eternos (Pareja Casañas, 1954, vol. II: 491; Moreno Alcalde, 2005: 52; Silva Santacruz, 2011: 39, 41). Los bienaventurados, según estipulan los textos sagrados, serán aquellos que mantienen el pacto sellado con Dios y se someten al cumplimiento de su voluntad. Así queda explicitado, por ejemplo, en la imposta derecha del arco de acceso al *mihrab* (fig. 231) de la macsura de al-Hakam II: «*Os ha sido dado en herencia este Paraíso por lo que hicisteis en la vida terrenal*» (Calvo Capilla, 2008: 92).



Fig. 234. Imposta derecha del arco de acceso al *mihrab*, macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba.

La representación iconográfica del ascenso místico al encuentro con la Sabiduría, entendida como aproximación al conocimiento de lo sagrado y la comunión de los fieles con Dios, había iniciado su codificación en la arquitectura de Santa Sofía de Constantinopla. Entre los recursos estéticos esenciales que ayudan a generar esta imagen metafórica de la elevación, siguiendo el criterio de Schibille (2014: 16, 20-21, 54, 96) se encuentran tres: la luz, el cromatismo y la representación del vacío, ya mencionadas a lo largo del presente estudio. Estos conceptos estaban presentes en su totalidad en la arquitectura del templo desde el siglo VI y se utilizan para condicionar la percepción sensible del espacio con el objetivo de generar unas expectativas sensitivas o emocionales adecuadas. Algunos aspectos que ya han sido tratados brevemente en capítulos anteriores (ver capítulos 8 y 9).

Los motivos iconográficos que pueblan los muros de la macsura de al-Hakam II parecen reflejar una descripción visual del mundo paradisíaco supranatural como un jardín, situado por encima del espacio terrenal (Moreno Alcalde, 2005: 52), que está presente en el relato de los textos coránicos así como en las representaciones plásticas de los primeros edificios del arte

islámico: la Cúpula de la Roca y la Mezquita de Damasco (Silva Santacruz, 2011: 40). En los propios textos coránicos se recoge una reiteración de la misma idea paradisíaca del Jardín del Edén. Las descripciones de este Edén no solamente son exclusivas del contexto monoteísta judíos, sino que imágenes literarias similares parecen encontrarse a su vez de contextos culturales orientales anteriores (Silva Santacruz, 2011: 43). Estas imágenes se mantienen activas en el pensamiento cristiano inicial, con un gran desarrollo en la literatura de los siglos IV y VI, lo cual da lugar a una materialización del templo como imagen perfecta y que señala metafóricamente el costoso camino hacia la revelación y el alcance del Paraíso Celestial (McVey, 1983: 112). Como se apuntaba con anterioridad en el capítulo 9 la reiteración de estos conceptos tanto en la arquitectura del templo cristiano como en el islámico en ambas orillas del Mediterráneo y en el mismo lapso de tiempo, con algunas particularidades específicas, parece acercarse a la idea mencionada de una comunidad estética, con profundos tintes escatológicos y preocupada por la definición del alma en el Más Allá (Shoemaker, 2010: 266-267), que genera un entendimiento en los mismos términos de lenguaje visual sobre la percepción de lo trascendental (Parada López de Corselas, 2013: 119).

También se ha insistido en que el culmen de la liturgia se representaba en un lugar muy concreto del espacio construido: el *sancta sanctorum*, oculto tras el iconostasio. Las diferentes procesiones que se llevaban a cabo en el interior del templo finalizaban al fondo de la nave donde se situaba el santuario *per se*. Estas procesiones y los diferentes rituales preparatorios celebrados en torno al perímetro del santuario podrían representar, como indicaba Schibille (Schibille, 2014: 155-156) a propósito de los textos de Pseudo Dionisio Areopagita, los diferentes estadios de ascenso para la consecución de la unión mística del fiel con la divinidad que representaba, en definitiva, la salvación de su alma y su permanencia eterna en el Paraíso (Moreno Alcalde, 2005: 56).

Uno de los temas centrales reflejados tanto en la literatura neoplatónica, como en la cristiana y que tiene su reflejo tanto en el templo a partir del siglo VI como en las tradiciones islámicas iniciales es, a nuestro juicio, la cuestión referente al ascenso al Paraíso. Anteriormente se ha indicado que la comunión entre la filosofía neoplatónica como una suerte de esfuerzo intelectual para alcanzar el conocimiento parece haberse traspasado a la codificación de los sistemas monoteístas en términos teológicos, donde esa llegada al conocimiento se traduce en el

cumplimiento de la promesa de Salvación. En esta consideración la abstracción total de la divinidad y el esfuerzo del fiel para conseguir la unión mística con lo divino, aquello que no se ve pero se percibe (Schibille, 2014: 155) se reflejan en una arquitectura simbólica que por sí misma indica los pasos a seguir para el alcance dicho estado. En diversas ocasiones se ha explicado cómo sucede esto en la configuración a partir del siglo VI del templo cristiano en el Imperio Romano de Oriente (Grabar, 1969: 54-74). Sin embargo, estas imágenes literarias del ascenso místico, la representación de lo eterno por medio de las visiones escatológicas del Paraíso y la salvación del alma en un jardín repleto de placeres impregna y queda asumida también a la tradición teológica islámica.

En primer lugar, se ha de recordar brevemente que la literatura cristiana y su representación plástica en el templo en torno a la iconografía del Paraíso Celestial a partir del siglo VI hace constantes alusiones a la vida eterna y a la descripción de la misma (Grabar, 1969: 54). Como indica Lehmanns (1945: 16) en el ámbito cristiano tardorromano el arte solía reflejar de forma constante el alcance de la vida eterna. El Paraíso en la concepción teológica cristiana de este periodo se describe en términos presentes en la tradición judía tomando como referencia el Jardín del Edén, que a su vez parece codificarse en consonancia con influencias de las antiguas civilizaciones orientales sumerias y persas donde existían jardines sagrados (Rodríguez Zahar, 1999: 366; Silva Santacruz, 2011: 43). Las características de los jardines sagrados en las cosmogonías de la antigua Persia son las siguientes: un espacio de cuatro lados regado por canales de agua (Moreno Alcalde, 2005: 80). Los cuatro ríos del Paraíso que San Juan describe en el Apocalipsis parecen estar ligados a la influencia de esta consideración persa (Moreno Alcalde, 2005: 80). Los jardines paradisíacos, ubicados en oasis como el de la diosa arábiga al-Uzza (Silva Santacruz, 2011: 43), también estaban presentes tradiciones de la Arabia preislámica (Rodríguez Zahar, 1999: 365; Silva Santacruz, 2011: 43).

También es importante tener en cuenta que la materialización del Paraíso como metáfora de la ordenación cósmica queda reflejada en el modelo del Tabernáculo descrito por Moisés a su descenso del Sinaí, algo que estaba presente en la literatura de las escuelas de Antioquía y Alejandría a mediados del siglo V (McVey, 1983: 113). Así pues, la idea del Paraíso Celestial por la que pareció sentirse especial predilección en el pensamiento simbólico y su representación plástica a partir del siglo VI está muy vinculada a la influencia de los textos de Efrén de Nísibe

en su obra *Los Himnos sobre el Paraíso* (Andrae, 1955: 152-153; McVey, 1983: 112). En estos himnos lo que se recogen son numerosos símbolos en relación con los misterios litúrgicos (McVey, 1983: 112). Esta idea que ofrece el *Himno III* de Efrén de Nísibe en *Himnos sobre el Paraíso* proporciona uno de los pilares sobre los que podría haberse asentado la consideración del templo como una representación simbólica de la ordenación celestial en el plano terrenal y en su interior el *sancta sanctorum* se entiende como el lugar donde habita la divinidad. Como señala Mcvey (McVey, 1983: 111-112) esta descripción de San Efrén podría haber constituido una de las principales influencias para la composición himno de Edesa que inaugura, junto con la construcción de Santa Sofía de Constantinopla, el nuevo ideario arquitectónico para el espacio de culto en el Mediterráneo y que fue heredado por la arquitectura de mezquita.

Del mismo modo que San Efrén de Nísibe, autores como Teodoro de Mopsuestia (m. 428) apostaban a que el Tabernáculo era la forma perfecta de la creación y del orden visible creado por Dios (McVey, 1983: 113). Añade también que el mobiliario que Dios describió a Moisés tiene un significado teológico y simbólico, sin constituir únicamente meros objetos utilitarios (McVey, 1983: 113). Además, dicha consideración del paradigma del templo celestial que se reproduce en el ambiente terrenal tiene una larga trayectoria entre las culturas orientales (Roitman, 2016: 40). Los dioses que habitan en los santuarios del cielo revelan el orden de sus moradas sagradas. De este modo, Yahveh según el texto del *Éxodo* (Éx. 25: 8-9) no solamente reveló a Moisés la forma del templo, sino que le ordenó expresamente la confección de un santuario «*para que Yo habite en medio de ellos. Lo haréis conforme al modelo de la Morada y al modelo de todo su mobiliario que voy a mostrarte*» (Roitman, 2016: 40). Una de las interpretaciones más interesantes tiene que ver con un aspecto apuntado en el capítulo 8 en referencia al *mihrab* y es la identificación explícita que hace San Efrén de Nísibe o Efrén el Sirio (m. a finales del siglo IV) del Tabernáculo judío con el Paraíso, también entendido metafóricamente como la ordenación del cosmos (McVey, 1983: 112; Roitman, 2016: 23).

Sin embargo, se debe retornar de nuevo a la idea planteada al inicio del párrafo con respecto a la cuestión del ascenso místico por medio del templo construido. En relación con el relato del *Éxodo*, el ascenso de Moisés a los Cielos y al conocimiento de lo divino, que tuvo como consecuencia la descripción de la Morada y la posibilidad de realizar una copia de la misma en el plano terrenal que permitiera a la divinidad habitar entre su pueblo, se ha transferido

también a las comunidades islámicas orientales. De un modo similar a Moisés en términos proféticos, Mahoma ascendió a los Cielos y visualizó el trono vacío de Dios (etimasía), donde éste se posará el día del Juicio Final (Calvo Capilla, 2008: 98). Este ascenso de Mahoma a los Cielos parece reiterar de nuevo el relato tradicional del *Éxodo* que describe a Moisés en el Sinaí (Elsner, 1994: 81-83). El *Éxodo* explica, además, que Moisés no pudo acceder a la visualización física de Yahveh, puesto que “su Gloria” cubría su propia Morada (Roitman, 2016: 45). El protagonismo vuelve a posarse sobre la importancia de la Palabra, es decir, la voz de Dios escuchada por Moisés que dicta las características de cómo es y ha de ser su Morada (Roitman, 2016: 40). Estos dictámenes de Yahveh a Moisés parecen encerrar, de nuevo, conceptos muy presentes en la consideración de lo divino en este periodo y que fue aprovechado por la clase política (Calvo Capilla, 2008: 91), como se ha señalado anteriormente: la obediencia y el sometimiento a la voluntad de Dios como salvoconducto para habitar eternamente en el Paraíso.

¿Cómo se refleja este ascenso al Paraíso Celestial en la iconografía arquitectónica y decorativa de la macsura de al-Hakam II? Los recursos estéticos utilizados para ello estaban presentes en las construcciones religiosas desde los inicios de la codificación del templo como microcosmos (Grabar, 1969: 59). Del mismo modo que en el templo cristiano, en los primeros templos islámicos como la *qubba* de la Cúpula de la Roca o la Mezquita de Damasco las representaciones de los mosaicos parecen aludir a aspectos similares a los que se reflejan en la macsura de al-Hakam II: conseguir el objetivo de recrear un espacio armónico donde se refleje la perfección de lo divino cuyo culmen se encuentra en el descanso eterno en el Paraíso. En efecto, tanto en la Cúpula de la Roca como en la Mezquita de Damasco se materializan las descripciones del Paraíso recogidas en los textos coránicos (Silva Santacruz, 2011: 39-49). En este caso de lo que se trata es de trascender como fuente única de inspiración los aspectos que se tratan en los textos coránicos y realizar una comparación entre los recursos estéticos utilizados en espacios tan paradigmáticos como Santa Sofía de Constantinopla y su mantenimiento en la macsura de al-Hakam II.

El primer elemento físico y material, pero a la vez conceptual de gran trascendencia para la captación sensible de la divinidad en el espacio sagrado en este periodo es la luz (Schibille, 2014: 2). Se ha de recordar de nuevo que Ewert (1995: 55) interpretó los mensajes iconográficos de la cúpula que antecede al *mihrab* de la macsura de al-Hakam II y concluyó que se

correspondía con la representación del firmamento con el sol en el centro. Del mismo lugar central desde el que se descolgaba la lámpara que iluminaba este espacio de la macsura delante del *mihrab* se despliegan una serie de formas que parecen representar la expansión los rayos del sol (fig. 232). Calvo (2008: 98) indica que esta representación del sol alude directamente a la figura del califa, pero también resulta ser una de las representaciones más antiguas de la idea de la divinidad como bien apunta Schibille (Schibille, 2014: 2). En la Antigüedad Tardía la trascendencia divina se identificaba con diferentes fuentes de iluminación tanto física como espiritual y que también estaban definidas en el neoplatonismo alejandrino de un modo similar. Una de ellas era precisamente la expansión de los rayos de sol utilizando el color amarillo, un color que en la paleta cromática de la Antigüedad aludía a las propiedades del brillo lumínico (Schibille, 2014: 104, 118), antes de la utilización del dorado vidriado.



Fig. 235. Detalle central de la cúpula anterior al *mihrab* de la macsura de al-Hakam II.

Por tanto, uno de los recursos plásticos fundamentales que ayudaba, como en Santa Sofía de Constantinopla y otros edificios que buscaban efectos trascendentales similares, es la utilización de la técnica del mosaico vidriado y el uso cromático del dorado. El triunfo de esta técnica y su reiterada utilización tanto en el ambiente romano-oriental como su traspaso al

contexto islámico ayudaba en gran medida a la generación de una serie de emociones canalizadas hacia la experimentación del encuentro con la divinidad en su forma abstracta. Esta comunión con lo divino a modo de encuentro, o revelación, estaba contenido en los términos platónicos y neoplatónicos cuando se alude a la iluminación del conocimiento gracias al alcance de la sabiduría (Schibille, 2014: 39). El reflejo de la luz desde los espacios secundarios del templo cristiano o en la penumbra de las naves de la Mezquita de Córdoba, oscuridad que recuerda a las profundidades de la caverna platónica, surtía un efecto similar en ambos casos que probablemente era captado también de un modo parecido por la comunidad de fieles que contemplaba dicho espectáculo lumínico (Cox Miller, 2009: 109). Lo divino identificado con la luminosidad y con la percepción de la naturaleza trascendente del *logos* (Schibille, 2014: 137) también estaba presente en la descripción del ascenso de Moisés al Sinaí cuando se expresa que se encuentra con la gloria de Yahveh. Los que alcancen la cumbre del conocimiento serán recompensados con la visión divina, pero esta visualización de lo divino no parece incluir el conocimiento de la faz de Dios. En el relato que ofrece el *Éxodo* 33, 22-23 así se confirma cuando Yahveh estipula que su rostro nunca será visto, pero sí captada su gloria o esencia por medio de su luz inmaterial.

Otro de los elementos estéticos más interesantes que representa la inmaterialidad de lo divino por medio de su propia materialidad es la representación del ambiente paradisíaco por medio de joyas y gemas. Las descripciones de la Jerusalén Celeste en los textos bíblicos aluden a una ciudad construida con materiales preciosos (Schibille, 2014: 130). Como se puede observar por ejemplo en las representaciones musivarias de San Vital de Rávena en los laterales del arco de acceso al presbiterio las ciudades santas de Belén y Jerusalén representadas como metáfora del plano sagrado, se constituyen como ciudades enjoyadas (ver fig. 221).

Los elementos enjoyados se utilizaron como recurso plástico en la Antigüedad Tardía para representar la metáfora de los *prados florecientes* (Schibille, 2014: 97). En la literatura de la Antigüedad Tardía existía un *topos* literario utilizado frecuentemente que consistía en comparar la naturaleza idealizada del Paraíso con la policromía de las joyas y gemas en relación con las posibilidades de reflejo de la luz que ofrecían (Schibille, 2014: 99). Según autores como Pentcheva (2011: 95) y la propia Schibille (2014: 99) el *estilo enjoyado* presente en la literatura

latina y griega tardoantiguas generó una estética plástica común en la consideración interior de los templos mediterráneos a partir del siglo VI. Calvo Capilla (2008: 95) denomina a este fenómeno *mineralización de la naturaleza* con el fin de definir los jardines paradisíacos con elementos que adoptan las cualidades de las piedras preciosas. En efecto, después de observar las decoraciones musivarias de la Cúpula de la Roca y de la Mezquita de Damasco (ver capítulo 9), parece evidente que este estilo enjoyado traspasa los límites de la visualización cristiana del Paraíso en la iconografía templaria y tiene su reflejo tanto en la literatura coránica como en las representaciones iconográficas de los edificios más paradigmáticos del islam temprano. En los textos coránicos las almas de los bienaventurados habitarán en un Paraíso Celestial donde se les adornará con los elementos de prestigio propios de la naturaleza regia y divina (Silva Santacruz, 2011: 41) como el oro o las perlas (*Corán*, 18: 31; 22:23), además de ofrecerles el bien máspreciado de todos: los arroyos de agua que fluyen de forma constante.

En la macsura de al-Hakam II el proceso de mineralización de la naturaleza o de utilización del estilo enjoyado se hace presente y ayuda a la captación sensible de la trascendencia de lo divino y de las cualidades eternas del Paraíso Celestial. Pero se insiste en que esta representación e identificación de las joyas con las cualidades perfectas de lo divino, incluso del poder regio, estaban ya presentes por ejemplo en los mosaicos de Santa Sofía de Constantinopla o en San Vital de Rávena. Schibille (Schibille, 2014: 137) también apunta a que estos elementos enjoyados comunicaban ideas ecatológicas como motivos iconográficos que plasmaban tanto la iluminación divina como la divina iluminación. En la macsura de al-Hakam II la mayor parte de los elementos vegetales de los mosaicos adoptan una imagen física como si fueran joyas flotando sobre fondos carmesí, dorados y azules (fig. 234). Esta naturaleza idealizada y cosificada (Calvo Capilla, 2008: 95) es lo que define la imagen paradisíaca que alude a la perfección de lo divino precisamente porque no representa una realidad física terrenal, sino una naturaleza de carácter espiritual y trascendental que flota en un espacio etéreo e inmaterial.



Fig. 236. Detalle del arco de acceso al *mihrab*.

El *estilo enjoyado*, además de cooperar con la idea lumínica de la trascendencia de la divinidad (Janes, 1998: 36), también parece aludir a otro *topos* literario conocido como el Trono de Dios y el Trono de Salomón. En este caso, como apuntaba Parada, la cúpula que antecede al *mihrab* en la macsura de al-Hakam II estaría destinada a ser el espacio que cubría a la propia figura del califa a modo de baldaquino enjoyado (Parada López de Corselas, 2013: 118), de una forma que imitaba a la decoración rica y suntuosa que ofrece el relato bíblico recogido en el Libro de Reyes, 6: 20-22 sobre las descripciones del Templo de Salomón: «*El lugar santísimo estaba en la parte de adentro, el cual tenía veinte codos de largo, veinte de ancho, y veinte de altura; y lo cubrió de oro purísimo; asimismo cubrió de oro el altar de cedro. De manera que Salomón cubrió de oro puro la casa por dentro, y cerró la entrada del santuario con cadenas de oro, y lo cubrió de oro. Cubrió, pues, de oro toda la casa de arriba abajo, y asimismo cubrió de oro todo el altar que estaba frente al lugar santísimo*».

Como se ha señalado en diversas ocasiones, la propuesta de Ewert (Ewert, 1987: 187-188) es que en la cúpula que antecede al *mihrab* se registra una representación del firmamento con el sol en el centro que alude al Trono de Dios vacío (*etimasía*) situado en el centro de la

bóveda celeste. El Trono de Salomón, como bien apunta Calvo, representaría el trono de Dios en la Tierra, ya que Salomón era considerado el prototipo del buen soberano (Calvo Capilla, 2008: 95). La mayor parte de las investigaciones también han tomado en consideración la trascendencia que tuvo la construcción de la Cúpula de la Roca en el espacio que ocupaba el Templo de Jerusalén para la proyección de esta cúpula en la macsura del califa al-Hakam II. La *qubba* de la Roca se ha interpretado en términos similares a los que aquí se han definido: una representación del baldaquino que aloja el Trono de Dios en el centro del firmamento y que se vincula con el Trono de Salomón por el espacio físico que ocupa y por la riqueza ornamental con la que se decora. En este caso, el califa Abd al-Malik, gracias a la promoción para la construcción de este edificio, se identifica con el soberano ideal legitimado en la figura del rey Salomón (Calvo Capilla, 2008: 98). Por imitación, los investigadores han determinado que al-Hakam II mantiene esta tradición que le hace legitimarse en torno a dos aspectos: como heredero de los Omeyas orientales y como mantenedor del orden y del buen gobierno siguiendo el ejemplo ideal de Salomón (Fierro Bello, 2009: 148; Parada López de Corselas, 2013: 118-119).

Las anteriores interpretaciones sobre los significados simbólicos del Templo de Salomón en la arquitectura de la macsura califal hacen converger multitud de conceptos iconográficos que estaban contenidos en las tradiciones artísticas del pasado no solamente islámico, sino que parecen estar plasmadas en la arquitectura del espacio de culto tardoantiguo a partir del siglo VI. La trascendencia del Templo de Jerusalén más allá de la tradición bíblica es interesante entenderla también en los términos neoplatónicos renovados durante la Antigüedad Tardía.

Sobre esta idea Schibille, en su texto sobre la experiencia estética en Santa Sofía de Constantinopla, propone que la identificación entre el soberano ideal y el rey Salomón tomó nueva fuerza durante la codificación del gobierno de Justiniano y la aplicación de la simbología neoplatónica en la reconstrucción monumental de la Gran Iglesia de Constantinopla (Schibille, 2014: 39-41). Este hecho marcaría un punto de inflexión que daría empuje a todos los aspectos señalados anteriormente en lo que respecta a la consideración del templo como un espacio de percepción de la divinidad y de recreación de los misterios divinos. Entendida de esta forma, la macsura de al-Hakam II, e incluso edificios como la Cúpula de la Roca o las macsuras de las primeras mezquitas, podrían estar participando de la tradición estética y simbólica de la llamada Casa de la Sabiduría traducida desde el neoplatonismo a términos teológicos monoteístas como

la Casa de la Revelación (Ousterhout, 2010: 251). Una revelación que conduce al Paraíso Celestial, que en el caso que nos ocupa queda representado por el acceso al *mihrab* y la contemplación de la gloria de Dios en su vacío trascendente. Sobre estos aspectos se regresará más adelante. A continuación, siguiendo los criterios estéticos que Schibille aplicó a Santa Sofía de Constantinopla, se apuntará cuáles de ellos parecen tornarse paralelos en la codificación de la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. Las coincidencias simbólicas que se pueden establecer entre los edificios religiosos que se construyeron en el arco temporal entre el siglo VI y el siglo X permiten sospechar que la generación de una comunidad estética mediterránea heredera del arte antiguo (Parada López de Corselas, 2013: 122), como se citó anteriormente, es un hecho que se torna posible.

El rey Salomón se identifica en las tradiciones religiosas tardoantiguas y medievales como el rey sabio (Ousterhout, 2010: 248). La Sabiduría también es uno de los conceptos centrales del antiguo platonismo y del neoplatonismo alejandrino de la Antigüedad Tardía (Spengler, 1966: 129). El alcance de la sabiduría en el neoplatonismo alejandrino se materializa por medio de la iluminación que, en su influencia sobre las religiones monoteístas que se estaban definiendo durante el lapso de tiempo de la Antigüedad Tardía en el Mediterráneo, se traduce como la percepción de la luz divina (Schibille, 2014: 39). Es decir, la captación de la esencia divina por medio de la luz es lo que en lenguaje neoplatónico se comprende como la obtención de la sabiduría tras un largo camino de aprendizaje. En este momento los dos conceptos se funden en la identificación de la divinidad con la sabiduría concretada en la persona del rey Salomón, puesto que según el relato bíblico fue directamente Dios quien se reveló y le proporcionó instrucciones para construir la definitiva Morada en la que la divinidad habría de habitar, del mismo modo que anteriormente se lo habría revelado a Moisés para construir el Tabernáculo del desierto (Roitman, 2016: 39): *«Y vino palabra de Jehová a Salomón, diciendo: Con relación a esta casa que tú edificas, si anduvieres en mis estatutos e hicieres mis decretos, y guardares todos mis mandamientos andando en ellos, yo cumpliré contigo mi palabra que hablé a David tu padre; y habitaré en ella en medio de los hijos de Israel, y no dejaré a mi pueblo Israel. Así, pues, Salomón labró la casa y la terminó»* (1 Re 6: 11-14).

Según Schibille (2014: 40), en el texto del himno inaugural de la nueva basílica de Santa Sofía (*Kontakion*, compuesto en 563) se explicita que el nuevo templo construido por el emperador Justiniano se asemeja en esplendor al templo de Salomón como si fuera el reflejo de la imagen del templo celestial (Palmer, Rodley, 1988: 145-146). Uno de los elementos más interesantes que destacan tanto Palmer y Rodley (1988: 146) así como Schibille (2014: 39) es la comparación entre el *basileus* romano-oriental con Bezalel, el arquitecto que según el *Éxodo* materializó el Tabernáculo siguiendo las pautas que Dios había dado a Moisés (Roitman, 2016: 41). El emperador o buen gobernante, como había hecho también el rey Salomón, se convierte en el arquitecto o promotor que obedece a la palabra de Dios y se somete a su voluntad cumpliendo con la construcción de la Casa de Dios en la Tierra: «*The allusion to Solomon and his temple, the archetypal house of God, implicates a political and dynastic statement that evoked Solomonic ideals, which meant above all the quality of having been endowed with divine wisdom*» (Schibille, 2014: 145).

Los gobernantes, sean los *basileus* bizantinos o los califas musulmanes como Abd al-Malik o al-Hakam II de Córdoba, se transforman en agentes activos mediadores del cumplimiento del pacto con Dios y parecen asumir la labor de facilitar la construcción de templos para albergar la gloria de la divinidad. Tal y como plantea Janes (Janes, 1998: 94-95) la estructura de la Casa de la Sabiduría o de la Revelación tiene unas características muy concretas donde se pretende destacar, principalmente, la pureza de dicho espacio. Esta pureza del templo, y más específicamente del lugar que ocupa el *sancta sanctorum*, que asume la responsabilidad de albergar a la divinidad se materializa con la utilización de materiales ricos, suntuosos y que como se señalaba anteriormente tienen propiedades vinculadas a la luminosidad (Janes, 1998: 94-95). Las imágenes metafóricas que contienen los materiales lujosos como las perlas, las gemas, las piedras preciosas son representaciones utilizadas frecuentemente en la Antigüedad Tardía para definir las características de lo sublime (Janes, 1998: 95; Schibille, 2014: 128) y para describir el Paraíso con símbolos lumínicos (Schibille, 2014: 40). La figura del rey Salomón se liga a estos conceptos espirituales que vinculan la representación de la sabiduría con el brillo y la iluminación.

Por otra parte, la identificación definitiva de los gobernantes de este periodo con Salomón también constituyó un medio de propaganda política. La Sabiduría imperial se componía de un conjunto de virtudes como la piedad y la justicia (Schibille, 2014: 95) que eran necesarias para el

ejercicio del buen gobierno. Tanto en la etapa de gobierno del emperador Justiniano como en los tiempos de al-Hakam II la pacificación de los territorios proporcionó una estabilidad estatal (Wickham, 2016: 122) que permitió el desarrollo de grandes empresas artísticas promocionadas por el poder político (Dagron, 1984: 305) así como ceremoniales legitimados en un pasado glorioso. Lo más interesante de la utilización de la figura de Salomón por parte de los emperadores romano-orientales y también, parece ser, de los califas hispanos, remite de nuevo a una memoria compartida a lo largo del tiempo y del espacio que se gestó en el Mediterráneo de la Antigüedad Tardía. La sabiduría como característica del gobernante ideal era considerada un don divino (Schibille, 2014: 146) que se refleja tanto en las inscripciones de los edificios mencionados como en la literatura de la época. Por ejemplo, tanto el *kontakion* de Santa Sofía del 563 como el himno siríaco de Edesa, las inscripciones de la Cúpula de la Roca y las de la macsura de al-Hakam II aluden a los gobernantes arquitectos y promotores de edificios suntuosos como buenos gobernantes y protectores de la fe verdadera.

Esta última responsabilidad del soberano, garante de la fe, está estrechamente vinculado a la consideración del conocimiento divino que se había desarrollado durante la Antigüedad Tardía: en una relación vertical el gobernante situado bajo la cúpula puede captar de un modo más directo la esencia de la divinidad en su forma simbólica. Este hecho era mucho más dificultoso para la comprensión humana en tanto que, se insiste, los fieles se situaban en la periferia del espacio central del templo. Este motivo de contraste entre la luz y la oscuridad ya fue definido por Gregorio de Nisa o Pseudo Dionisio Areopagita (McVey, 1983: 111-114). Ambos autores establecieron un dualismo filosóficamente de contenido platónico entre la luz que representa lo divino y la oscuridad que simbolizaba el misterio de lo trascendente (Schibille, 2014: 235-237). Este hecho refleja que el conocimiento de la sabiduría o el alcance de la misma estaba reservado para unos pocos privilegiados, que en términos neoplatónicos serían los intelectuales o filósofos. En este caso, es el soberano al-Hakam II, que como hemos indicado se desvelaba a través de la puerta del *sabat* y se colocaba para presidir la *jutba* bajo la cúpula que actúa como representación del firmamento y baldaquino enjoyado que legitima al califa como sabio heredero del buen gobierno personificado en la iconografía del rey Salomón, y los oficiantes, los que pueden actuar como mediadores entre el universo inteligible y la comunidad de fieles. Se situaban en el espacio cupulado ante el *mihrab* vacío, ante el *sancta sanctorum* donde parece habitar simbólicamente la divinidad.

En el capítulo 8 se ha hecho referencia al importante peso que parecer adquirir tanto la tradición del Tabernáculo judío como la influencia cristiana de la representación de la divinidad acudiendo a sus atributos simbólicos. El *mihrab* califal de al-Hakam II posee una serie de atributos iconográficos que parecen aludir a las tradiciones visuales salomónicas.

La historia del Tabernáculo judío, que vuelve a recuperarse en los himnos siríacos del siglo VI como parte esencial de la cosmología simbólica judeocristiana (McVey, 1983: 97), tiene una importancia capital vinculada también a la figura de Salomón y a la construcción del Templo de Jerusalén, pues con la edificación de dicho primer templo el Pacto con Dios, simbolizado en el Arca de la Alianza como elemento clave de la Morada Divina, encuentra un lugar definitivo donde asentarse. Se ha de recordar que anteriormente que el Tabernáculo, según los relatos bíblicos, tiene una historia nómada y de deambulación por diferentes lugares durante cuarenta años (Roitman, 2016: 47). Cuando el pueblo judío llegó a las tierras de Israel uno de los episodios más traumáticos fue la separación de la Tienda del Encuentro y del Arca de la Alianza en la guerra contra los filisteos (Roitman, 2016: 48). La narración bíblica recogida en 2 Samuel 6, 17 estipula que fue el rey David quien trasladó definitivamente el Arca de la Alianza a la ciudad de Jerusalén y construyó una tienda-santuario (Roitman, 2016: 49) para depositarla en la cumbre del Monte Moria. Finalmente, la tienda levantada por el rey David junto con el Arca fueron colocadas en algún lugar del Templo de Salomón y se narra que los sacerdotes depositaron el santo de los santos en el santuario de la Casa (1 Re 8: 6-7). Cuando los sacerdotes hubieron terminado, el Libro de Reyes narra que una nube llenó este espacio y los sacerdotes ya no podían acceder a este lugar porque la gloria de Yahveh cubría toda la casa (1 Re 8:10-11). En el Libro de Crónicas (2 Cr: 7-1) se vuelve a insistir en que el día que se inauguró el templo de Jerusalén, al término de la oración del rey Salomón la luz o el fuego de Yahveh, que identifican físicamente la gloria de Dios (Roitman, 2016: 47), llenaron la casa. Es decir, el *sancta sanctorum* quedó inundado de luz.

Anteriormente se ha indicado que el espacio del *sancta sanctorum* en las arquitecturas religiosas del Mediterráneo a partir del siglo VI adquiere un significado simbólico como espacio donde habita la divinidad y donde la luz juega un papel esencial en la captación sensible de dicha presencia (Moreno Alcalde, 2005: 69). En la macsura de al-Hakam II el elemento iconográfico fundamental, de gran belleza estética y que toma unas dimensiones inusuales en el contexto del

templo es la cúpula avenerada que cubre la *qubba* o sala centralizada del *mihrab*. De acuerdo con Papadopoulos (Papadopoulos, 1988: 20-34) el lenguaje formal y simbólico presente en el *mihrab* monumental de Córdoba no parece servir únicamente para señalar la dirección del rezo a Meca, sino que está destacando precisamente lo que se alberga en su interior: el vacío como representación de la divinidad, un dogma que como se ha indicado era compartido por las comunidades religioso-monoteístas del Mediterráneo desde el siglo VI.

Se ha determinado en el capítulo 8 que la venera es uno de los símbolos más frecuentes de la arquitectura del templo religioso en la Antigüedad Tardía por diversas razones. En opinión de Parada (Parada López de Corselas, 2013: 109-113) las propias acepciones latinas del término *concha* como perla o elemento natural del que se extrae la púrpura, así como las relaciones con la diosa Venus y su planeta considerado una estrella brillante que guiaba a los viajeros ligando la representación iconográfica de la venera a la luz. Esta concha produce en su interior, de una forma casi misteriosa que no deja ver el proceso de creación, una perla que posteriormente se muestra al exterior y refleja la luz (Parada López de Corselas, 2013: 111). Esta simbolización del misterio natural que encierra la perla puede ilustrar el proceso de alcance de la sabiduría establecido en la filosofía neoplatónica, así como la visualización del Paraíso Celestial. La perla aparece en los textos bíblicos como un elemento esencial que cuaja las puertas del Paraíso (Schibille, 2014: 162) por su perfección. Paulatinamente esta venera se transforma en un atributo de la luz divina y que sacraliza a aquellas figuras situadas bajo su forma (Cerrillo Martín de Cáceres, Cruz Villalón, 1989: 667-69; Parada López de Corselas, 2013: 110). Esta consideración de la concha como luz por la perla blanca que alberga en su interior (Papadopoulos, 1988: 27) y el significado paradisíaco, salvífico y escatológico que adopta se encuentra recogido también en la traducción árabe (Calvo Capilla, 2008: 94-95) y en las descripciones del Paraíso que ofrecen los textos coránicos y algunos hadices. Existe un hadiz que indica que el mundo fue creado a partir de una perla blanca identificada con la Palabra divina (Burckhardt, 1988: 77; Moreno Alcalde, 2005: 69). Anteriormente se ha explicado que uno de los elementos más destacados de la liturgia cristiana a partir del siglo VI, así como en el judaísmo alejandrino y en el islam inicial, fue la lectura y recitación de la palabra, así como la entonación de salmos durante la celebración ritual conforman una parte esencial de la experiencia estética en el interior del templo. Todos estos elementos litúrgicos conectados entre sí tienen la misión de indicar el camino hacia el *sancta*

sanctorum y el alcance del mismo supone el culmen de la salvación, es decir, de la permanencia del alma de los justos en el Paraíso Celestial.

El arco de acceso a la sala del *mihrab* también contiene elementos vinculados a la representación iconográfica tradicional del Paraíso (fig. 237). Podría, como proponen algunos estudiosos, simbolizar expresamente una de las puertas del Paraíso celestial. Los seis vanos trilobulados que aparecen en el tambor que sustenta la cúpula de la venera en el interior del *mihrab* podrían completar, junto con el arco de entrada, la representación tradicional de las siete puertas del Paraíso (Silva Santacruz, 2011: 42). En el arco de acceso al *mihrab*, además de la mineralización de la naturaleza que se ha indicado anteriormente, así como la gran profusión de elementos vegetales cosificados e idealizados flotando sobre fondos de colores que aluden a lo divino (rojo, azul y dorado) y la aparición de piedras preciosas salpicando todo el entorno en perfecta simetría (Silva Santacruz, 2011: 40), es determinante la aparición de dos árboles a cada lado de la puerta de acceso, realizados en mármol (Parada López de Corselas, 2013: 118). Dos árboles con las copas redondeadas cuyas ramas parecen alzarse hasta tocarse entre ellas. En las descripciones del Paraíso a las que aluden los textos coránicos los árboles están presentes de forma frecuente y además constituyen una parte esencial de la vida eterna de los que allí morarán por constituir una parte de su sustento (Moreno Alcalde, 2005: 67). También se hacen referencias al gran árbol de la vida situado en el centro del Paraíso y del que emanan las fuentes de agua, del mismo modo que sucedía en las imágenes literarias bíblicas a propósito del Jardín del Edén.

En capítulos anteriores se ha podido observar que en el espacio del tramo presbiterial de algunos templos cristianos el acceso al santuario estaba flanqueado por la representación de dos palmeras que acompañaban a las vistas de ciudades enjoradas de la Jerusalén y la Belén Celestes, identificadas de nuevo con el acceso al Paraíso y el fin de la Salvación del alma (ver ejemplo de la San Vital de Rávena, fig. 221). La aparición de dos árboles ubicados en el Paraíso Celestial también forma parte de la literatura religiosa antigua con fines escatológicos. Por ejemplo, ya en el Libro de Enoc se recogen alusiones un Paraíso donde está situado el Trono de Dios y donde, entre las muchas variedades de vegetales presentes, el protagonismo lo adquieren dos árboles: el árbol de la sabiduría y el árbol de la vida. Cuando los primeros padres tomaron el fruto del árbol de la sabiduría alcanzaron el conocimiento de Dios, pero también se avergonzaron de su desnudez. Esta misma consideración de los dos árboles que identifican la representación del Paraíso están recogidos en los *Himnos sobre el Paraíso* de Efrén de Nísibe (McVey, 1983:

112) entendidos en los mismos términos que señalaba el Libro de Enoc. En el Himno 3, 5-7 se recoge la siguiente descripción que vincula directamente el conocimiento adquirido por Adán y Eva al comer del árbol del conocimiento con la comprensión de la gloria de Dios representada en el Tabernáculo, pero que a la misma vez supone una toma de consciencia de la “miseria” corporal humana (McVey, 1983: 112). Si se traduce a un lenguaje teológico monoteísta el alcance del conocimiento divino solo está reservado para unos pocos y es voluntad directa de Dios quiénes serán dichos privilegiados. En esta ocasión, se supone que el buen soberano, del mismo modo que Moisés o Mahoma, es designado por Dios para actuar como garante de la obediencia al mandato divino.



Fig. 237. Acceso al *mihrab* de al-Hakam II.

De nuevo en atención sobre la *qubba* del *mihrab*, no solamente el acceso a la misma o la cubierta avenerada contribuyen a una posible lectura neoplatónica tardoantigua de una

simbolización del Paraíso como alcance del conocimiento de la divinidad que mora en ese espacio. La policromía de la sala también resulta fundamental para comprender el mensaje simbólico que parece transmitir este espacio en dichos términos. en colores rojo, dorado y blanco parece aludir también a esta representación del Tabernáculo como morada de la divinidad, una tradición que, a nuestro juicio, había traspasado al ámbito islámico. El cronista Ibn al-Hayyan parece hacer referencia en su texto de *Anales Palatinos* al *mihrab* de al-Hakam II como el gran pabellón rojo o *al-qubbat al-hamra* (Ibn al-Hayyan, *Anales...*, trad. García Gómez, 1967: 116). Esta referencia al pabellón rojo se ha vinculado, siguiendo la tradición ortodoxa islámica, a los encuentros del Profeta Mahoma con Dios bajo una tienda roja o en las campañas militares en las que participaba el propio Mahoma, el cual hacía levantar una tienda roja en el centro del campamento (Calvo Capilla, 2008: 94). Calvo (2008: 94) manifiesta que esta tradición pertenece a las tribus árabes paganas preislámicas y que posteriormente los califas Omeyas de Damasco repitieron este proceso en época de las conquistas. De este modo, al-Hakam II que tenía la voluntad de mantener vivo el pasado islámico de al-Ándalus por medio de la supervivencia de su dinastía retomó esta leyenda de la tienda roja para su propio *mihrab*.

Sin embargo, la aparición de esta leyenda de una tienda roja donde se produjo una revelación de la gloria de Dios al propio Profeta parece estar también acorde con el relato del Éxodo y el sometimiento a la voluntad de Dios cuando ordenó realizar la arquitectura de su propia morada siguiendo las pautas que él mismo le indicó a Moisés. En este sentido, el color rojo juega un papel fundamental pues el texto bíblico indica que el espacio donde se situaría el recuerdo de la Tienda del Encuentro entre Yahveh y Moisés sería de color rojo carmesí, escarlata y púrpura violeta y con enchapado en oro (Roitman, 2016: 42). En el *mihrab* de al-Hakam II los colores predominantes son precisamente el rojo, el dorado de las inscripciones en árabe y el contraste del blanco que contribuye a un mayor impacto del reflejo de la luz (fig. X). También Schibille apunta a que en la reconstrucción de la Basílica de Santa Sofía de Constantinopla en época de Justiniano los colores rojo y dorado fueron sustituyendo al color azul como símbolo de la divinidad por sus particulares vinculaciones con la iconografía del poder político imperial (Schibille, 2014: 144). A partir de ese momento, los diseños de las cruces gemadas representadas en mosaico así como otros elementos simbólicos que cuajaban los muros de los espacios de culto cristianos a partir del siglo VI presentaban una gama cromática cálida que viraba hacia el uso del púrpura, el rojo y el dorado combinados (Schibille, 2014: 144). Así pues, en este contexto

estético que se fue creando durante la Antigüedad Tardía no parece extraño encontrar similares elementos iconográficos plasmados en la macsura de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. La literatura religiosa a partir del siglo VI como contenedora de sugerentes metáforas para explicar los planos metafísicos y trascendentales en términos físicos palpables parece haberse transferido al ámbito de lo islámico, en permanente diálogo con el resto de comunidades religiosas del Mediterráneo.

De este modo, y resaltando lo que planteaba Papadopoulo, el *mihrab* de al-Hakam II supone para la experiencia estética de la macsura el culmen de la vida terrenal y el paso al Paraíso celestial, simbolizado en la morada divina que contiene la esencia de Dios. Los justos que alcancen dicho Paraíso serán aquellos que se han sometido a la voluntad de Dios y a la de su intermediario: el califa, el Príncipe de los Creyentes, el gobernante justo. La inscripción en lengua árabe y con letras doradas que recorre el zócalo así parece confirmarlo:

En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso. ¡Observad las oraciones y estad con devoción ante Dios! El imán al-Mustansir bi-Llah, siervo de Dios, al-Hakam, Príncipe de los Creyentes, ¡Dios le beneficie!, mandó, con la ayuda de Dios, erigir este *mihrab* y revestirlo de mármol, anhelando abundante recompensa y excelente lugar de reposo en la otra vida. Y se terminó aquello bajo la dirección de su liberto y chambelán Ya'far ibn 'Abd al-Rahman, ¡Dios esté satisfecho de él!, con la inspección de Muhammad ibn Tamlij, Ahmad ibn Nasr y Jald ibn Hashim, jefes de la policía, y de Mutarrif ibn 'Abd al-Rahman, el secretario, sus siervos, en la luna de du-l-hiyya 354 (diciembre de 965). Quien se somete a Dios y hace el bien se agarra al asidero más firme. El fin de todo es Dios (trad. extraída: https://cvc.cervantes.es/actcult/mezquita_cordoba/fichas/mezquita_c/inscripciones.htm).

Al inicio del presente epígrafe se aludía al papel de al-Hakam II como buen gobernante que parece legitimarse en unas acciones político-religiosas muy similares, en las tradiciones populares, a las que ejerció el rey Salomón (Fierro Bello, 2009: 144) que también protegió la fe de su pueblo. Este papel de los califas como Príncipes de los Creyentes e identificados como una especie de sombra de Dios en la Tierra (Parada López de Corselas, 2013: 118) queda reforzado no solamente por las inscripciones en árabe que hacen alusión a la obediencia a la ley de Dios y del soberano, sino que también se reflejan en otros símbolos. En una de las bandas decorativas sobre las que se asienta la cúpula avenerada del *mihrab* aparece un collar de cuentas que evocan materiales suntuosos cuyo broche, que marca un eje central con la puerta de acceso vista desde

debajo de la cúpula que antecede a la sala, es una estrella de ocho puntas que podría identificarse con el Sello de Melquisedec (Parada López de Corselas, 2013: 118) (Fig. 238), un personaje que aparece en el Gn. 14 como sacerdote de Yahveh. El nombre de Melquisedec en hebreo significa *rey de justicia* (Brown, Fitzmyer, Murphy, 1972: 347).



Fig. 238. Detalle de la estrella de ocho puntas, interior de la sala del *mihrab*.

Para concluir este epígrafe se hace necesario observar en conjunto cómo los recursos artísticos y simbólicos que se encuentran recogidos en la macsura califal de al-Hakam II parecen formar parte de una memoria colectiva que da lugar a una comunidad estética construida en el Mediterráneo y que trasciende el pensamiento islámico atribuido a la Córdoba califal. La macsura de al-Hakam II, y especialmente la cúpula ante el *mihrab* y la propia *qubba* del santuario, parece contener en su ser estético y litúrgico la eclosión o cristalización de múltiples tradiciones que se conjugan entre ellas para comunicar visualmente una misma percepción trascendental de la divinidad compartida entre las comunidades monoteístas del siglo VI en adelante. Esta percepción de la divinidad de forma paradójica, sin ser vista pero sí percibida por

los sentidos, parece proceder de un mantenimiento de los rituales místicos de los cultos de la Antigüedad, pero sobre todo por su combinación con la filosofía neoplatónica alejandrina y con la recuperación de la tradición bíblica del Tabernáculo judío.

Los himnos siríacos de los siglos VI-VII a propósito de las nuevas construcciones monumentales patrocinadas por Justiniano parecen probar este hecho y resultaron determinantes para una nueva forma de comprender el significado simbólico del espacio de culto y de la representación del poder político. Parece ser que la figura legendaria del rey Salomón jugó un papel esencial como medio de creación de una memoria colectiva en torno a la idea del gobernante justo y constructor de la Morada Divina materializada en el primer Templo de Jerusalén, figura en la que la mayor parte de los soberanos del Mediterráneo en este periodo tuvieron voluntad de legitimarse. El Pacto con Dios que se recogía en los relatos bíblicos se mantenía intacto en el espacio del *sancta sanctorum*, lugar donde habitaba la gloria de Dios, un Dios que no se representa con atributos humanos sino por medio de su invisibilidad. A ello se suma la consideración neoplatónica de la sabiduría divina identificada con Dios. El costoso camino de la iluminación de la filosofía platónica hacia el conocimiento se transforma en la vía de la salvación en el Paraíso celestial que ha de recorrer el fiel y que culminará para los justos y los bienaventurados en la permanencia de su alma en el Paraíso.

Para materializar todos estos conceptos abstractos se desarrollaron y asumieron una serie de fenómenos físicos que sí podían captarse mediante los sentidos y que actuaban como testigos que probaban esta verdad de la fe. El templo como microcosmos a partir del siglo VI será el escenario en el que los fieles podían experimentar dicha percepción de los misterios divinos cuyo culmen es la captación de la morada divina al fondo del templo, lo cual a nivel estético también se recoge en el corazón de la Mezquita de Córdoba. Los efectos que produce la colocación de la macsura y del *mihrab* califales al respecto de las antiguas naves de la mezquita, del mismo modo que ocurría en los templos bizantinos, se insiste en que parecen buscar la acentuación del carácter misterioso del espacio, salvo en el perímetro central delante del santuario reservado para el soberano, que sí podía captar de forma directa las formas del lugar sagrado. Bajo el baldaquino enjoyado que representa el Trono de Dios y su reflejo en la Tierra por medio del Trono de Salomón (Calvo Capilla, 2008: 95), el califa al-Hakam II se situaría delante del acceso al Paraíso y presidiría la *jutba* ante la presencia de los testigos físicos: el *mushaf* de Uthmán, la Palabra

revelada recitada en árabe desde el alminbar y en el centro la gloria de Dios percibida gracias a la fuerza de la luz.

Al arribar a este punto, nos gustaría plantear la siguiente cuestión con el ánimo de que se transforme en una hipótesis sobre la que trabajar en investigaciones futuras: teniendo en cuenta la consideración de una comunidad estética, o una *umma* estética entendida desde el plano de lo social y no exclusivamente religioso, parece que se puede realizar una lectura iconológica por medio los mensajes simbólicos derivados del diseño de la macsura de al-Hakam II. Este simbolismo que encierra la nueva ampliación no parece solamente dirigido a la comunidad de fieles musulmana. Desde una perspectiva iconológica, la consideración de la macsura de al-Hakam II como obra total podía estar dirigida y ser comprendida por otras comunidades religiosas monoteístas no solamente que habitaran en Córdoba, sino procedentes de otros lugares del Mediterráneo. Así pues: ¿el califa al-Hakam II mediante la construcción de esta estructura de macsura estaba reproduciendo el Templo salomónico de Jerusalén para vincular al-Ándalus con Tierra Santa en el Occidente Mediterráneo, lo cual también le sirvió como espacio de preservación de memoria de la dinastía Omeya?

Como puente hacia las conclusiones del presente estudio, en mi opinión, la respuesta a la pregunta que se propone es afirmativa. El califa al-Hakam II, manteniendo una tradición que se había consolidado en el siglo VI de adscripción del soberano a la legitimidad que ofrecía la iconografía salomónica, habría reproducido (que no imitado) la estructura del Templo de Salomón en la construcción de la macsura en el corazón de la Mezquita de Córdoba. Lo cual enviaba un mensaje contundente como legítimo califa de al-Ándalus, comprendido no solamente por la comunidad islámica, sino por el conjunto de las sociedades que componían en Mediterráneo del siglo X.

El concepto de la macsura, siendo en sus inicios, como indica su propia etimología (participio activo del árabe *qasara*, que procede del *castrum* latino), un espacio cerrado o acotado, adquiere progresivamente unas connotaciones iconográficas que la sitúan como un espacio protegido que permite adscribirla al carácter de *sancta sanctorum* que caracterizaba al templo salomónico.

11. CONCLUSIONES.

Al inicio de la investigación y desarrollo de la presente Tesis Doctoral, las hipótesis de trabajo situaron, fundamentalmente, en torno a la definición del arte islámico peninsular como parte esencial de la cultura visual y artística desarrollada en el contexto romano mediterráneo de la Antigüedad Tardía. Este contexto al que se hace referencia ha estado marcado muy significativamente por el papel jugado por la religión como agente social y que modela, según la historiografía, gran parte de los acontecimientos vinculados al arte en general y al arte islámico en particular, como ya apuntó González Gutiérrez (2015: 479).

En un principio, la macsura de al-Hakam II pretendía ser analizada por medio de un enfoque comparativo que permitiera relacionar su estructura, técnica o elementos decorativos con una gramática artística presente en edificios construidos en el territorio peninsular con anterioridad, siguiendo los criterios iniciados por Dodds, Bango, Ruiz o Calvo. Se ha de recordar que sus hipótesis partían del mantenimiento tanto en las fases más tempranas de la Mezquita de Córdoba, como en la propia macsura, de un lenguaje artístico romanizado con particularidades hispanas, más cercanas que aquellas que la historiografía tradicional había asumido como novedades importadas desde Oriente Próximo en el momento en el que se produjo la conquista árabe de la Península Ibérica.

Como se ha podido observar, una de las aproximaciones más complejas al estudio del fenómeno artístico vinculado a lo religioso es el manejo de los datos que ofrecen las fuentes escritas, principalmente aquellas ligadas a la historia sagrada. La historiografía tradicional del arte se preocupó por encontrar en las fuentes sacras, fundamentalmente en los textos coránicos y las tradiciones del Profeta, aquellas referencias que pudieran justificar el origen de edificios tan significativos como la mezquita y las partes de la misma. No obstante, los datos que se pueden hallar en este tipo de literatura y que expliquen los inicios de estas construcciones son muy escasos y parciales. Por otra parte, existen otras fuentes escritas en lengua árabe de las cuales la historiografía tradicional del arte se ha ocupado exhaustivamente y donde se recogen algunas referencias a la fundación de los primeros oratorios musulmanes, la colocación del *mihrab* o la construcción y uso de la macsura por parte de los soberanos andalusíes. No obstante, se ha

insistido en que existe un desajuste entre estos relatos y la fecha en la que fueron escritos y los elementos a los que hacen referencia, siendo los primeros muy tardíos con respecto a los segundos. En dichas fuentes cronísticas, citadas en el capítulo 3, también se imprime un carácter legendario y de religiosidad a cualquier acto de los protagonistas, fundamentalmente los conquistadores de la Península Ibérica.

En la presente Tesis Doctoral se ha deseado observar y analizar otro tipo de fuentes que pudieran arrojar luz sobre los inicios de estas estructuras y si el espacio de la macsura estaba relacionado con alguna tipología templaria anterior. La aproximación a las fuentes literarias del siglo VI, y concretamente a la literatura himnica griega y siríaca desarrollada en Bizancio a propósito de la construcción de Santa Sofía de Constantinopla y otros edificios cupulados, como la Catedral de Edesa, supuso una nueva forma de interpretar el sentido que adquiriría la macsura en el contexto de la Mezquita de Córdoba. En el siglo VI se produjeron una serie de cambios sustanciales tanto en el plano litúrgico, espiritual y filosófico que tuvieron su reflejo en una nueva forma de concebir el templo cristiano: el espacio ritual ya no era un mero lugar de reunión, sino que se transforma en un área donde se puede experimentar la comunión con lo sagrado. Lo que ha podido concluir, y que esperamos poder analizar con más detenimiento en próximas investigaciones, es que tanto la mezquita como específicamente la macsura, en su sentido de espacio privado para la representación del soberano, mantiene una serie de parámetros simbólicos que se habían ido consolidando en la arquitectura religiosa del Mediterráneo a partir del siglo VI. Esta literatura himnica no era la única que definía la nueva forma de comprender lo divino, sino que autores como Pseudo Dionisio Areopagita, Máximo el Confesor o Teodoro de Mopsuestia dejaron constancia de una interpretación mucho más abstracta, en términos neoplatónicos, de lo que significaba la Gloria de Dios. Lo esencial de la literatura himnica compuesta para la inauguración de los nuevos edificios es que deja una muestra expresa de lo que significaba cada parte del templo. Para el presente estudio, la importancia de todo ello recae en que en la estructura de la macsura de al-Hakam II estos significados recogidos en la literatura himnica del siglo VI vuelven a ponerse de manifiesto, lo cual se ha podido comprobar realizando una comparativa y también observando cómo existe un hilo conductor desde la construcción de Santa Sofía de Constantinopla que va bañando cada territorio del Mediterráneo hasta cristalizar en el nuevo edificio islámico peninsular del siglo X.

Por lo tanto, la estructura de la macsura de al-Hakam II, así como sus significados iconológicos, cobran un nuevo sentido a la luz de su comparación con este tipo de fuentes literarias y tomándose como una parte fundamental del complejo visual, o comunidad estética en palabras de Parada (Parada López de Corselas, 2013: 108), desarrollado en el Mediterráneo de la Antigüedad Tardía. Este hecho permite establecer un marco mucho más amplio y dinámico para los inicios del Arte Islámico como consecuencia de una compleja serie de hechos que cristalizarán en la definición de una forma de religiosidad cuyo periodo de formación es largo, paulatino y paralelo al del resto de sistemas de creencias presentes en el Mediterráneo tardorromano.

La vuelta a los inicios de la Mezquita de Córdoba también ha resultado esencial para una comprensión íntegra en los términos citados anteriormente de la macsura de al-Hakam II. Uno de los principales temas tratados por la historiografía y vinculados a las fuentes árabes de la conquista ha sido la orientación del muro de alquibla desde el principio. La orientación ortodoxa hacia La Meca no se da en el primer oratorio, y ya se han tratado los diferentes motivos por lo que esto puede ocurrir. No obstante, para el presente estudio ha sido fundamental el análisis de la memoria del pasado generada a partir del uso de elementos artísticos ligados al recuerdo, incluso del mantenimiento de la primigenia orientación en las diversas ampliaciones. De todos modos, lo que parece indicar la orientación hacia el Sur de la Mezquita de Córdoba es que esta cuestión no estaba definida con la construcción del primer oratorio, lo cual puede llevar a pensar que las tradiciones ortodoxas islámicas todavía estaban en proceso de codificación. La historiografía remarca que el califa al-Hakam II quiso corregir la alquibla de la Mezquita de Córdoba aprovechando el proyecto de la macsura, lo cual queda recogido también en fuentes tardías. Parece claro que al-Hakam II, siguiendo los métodos de legitimidad iniciados por su padre Abderramán III, quiso dejar su impronta en la Mezquita de Córdoba del mismo modo que habían hecho sus antepasados y la historia de la corrección de la alquibla y la decisión final del califa de mantener la orientación podría estar relacionada también con un discurso de legitimidad ligado a la memoria. Se ha podido observar, retornando de nuevo a la construcción de Santa Sofía de Constantinopla, o incluso al Santo Sepulcro, que la idea de la preservación de la memoria y de aquellos elementos que permiten testificar la presencia de lo sagrado eran esenciales en la codificación de los nuevos templos y definían la labor de los soberanos como garantes de la fe.

Por tanto, se podría concluir que los califas de Córdoba se adscribieron a esta forma de legitimizar su poder por medio de la construcción de un discurso de memoria propio cuyo epicentro se sitúa en la adopción de un lenguaje artístico relacionado con el pasado de Hispania y del Mediterráneo tardorromano.

La macsura de al-Hakam II, como bien apuntaron Dodds y Ruiz, presenta una planta y una estructura muy similar a la que se había desarrollado en el Occidente mediterráneo en la construcción de espacios de culto de planta basilical de tres naves. En el presente estudio se ha realizado una panorámica desde lo más reciente a lo más antiguo y se ha podido comprobar que la estructura basilical de tres naves, presente en el Mediterráneo desde la época constantiniana, va adquiriendo paulatinamente otros niveles de significado simbólico que afectan a la propia iconografía del templo. Desde un espacio de reunión, la basílica se va convirtiendo en el lugar donde los fieles pueden verificar la presencia de lo divino a través de su participación en la liturgia. Paulatinamente, la estructura interior de la basílica se va complejizando y alcanzando grandes cotas de magnificencia, siendo comparada en la literatura de la época, siglo VI, con la estructura del Templo de Jerusalén, comprendido como la Morada Divina. Como indicaba Ousterhout (Ousterhout, 2010: 222-224), el templo o la basílica, mantenida ésta última durante más tiempo en Occidente, no pretende ser una imitación del Templo de Salomón, sino mantener el recuerdo del espacio definitivo donde, metafóricamente, la divinidad habitaba entre su pueblo. Este relato quedaba recogido en el texto del Éxodo donde se especifica la construcción del Tabernáculo, y en el Libro de Reyes, que define las partes del templo y los materiales suntuosos con los que se realizó.

Lo que se ha podido deducir es que esta idea y concepción del templo se mantiene desde la construcción de Santa Sofía de Constantinopla a lo largo de los siglos VII, VIII, IX y X, incluso en la Hispania visigoda y en los inicios del tiempo andalusí. También se ha comprobado, como señalaba Grabar (Grabar, 1967: 71-72), que la estructura basilical se mantuvo durante más tiempo en el Occidente Latino, mientras que en Oriente el templo tiende a la centralización. No obstante, y teniendo esto en consideración, el espacio que se generaba delante del santuario tanto en las basílicas occidentales, como en los templos orientales, y específicamente en la macsura de al-Hakam II, posee unas características similares: el acceso al *sancta sanctorum* quedaba coronado por una cúpula y el santuario flanqueado por dos salas laterales. Todo este conjunto

interior clausurado por cancelas y elementos como el iconostasio a la mirada de los fieles y provisto de la mayor parte de la decoración. El santuario, además, suele encontrarse desprovisto de representaciones figurativas.

Se puede concluir en este caso que progresivamente el templo a partir del siglo VI alcanza mayores niveles de significado simbólico por medio de su propia estructura, tal y como refleja la literatura hímica, concretamente el Himno Siríaco de Edesa. Las formas visuales del pasado romano, como por ejemplo el arco de triunfo de tres luces, se toman precisamente como reflejo del triunfalismo de la fe y de la presencia de Dios que habita en el corazón del templo. En el caso de la macsura de al-Hakam II este hecho es especialmente relevante, tal y como apuntaba Ruiz (Ruiz Souza, 2001), ya que el acceso a la misma desde la antigua mezquita se realizaba por medio de la pantalla luminosa que reproducía este esquema de arco de triunfo. Esta estructura arquitectónica se repite en numerosas ocasiones en el entorno de la macsura, incluido en el muro de alquibla. Esta elección fue uno de los principales nexos de unión entre la macsura califal y las estructuras basilicales peninsulares, que presentaban también, vinculadas a las salas laterales que flanquean el santuario, esta misma disposición de arco de triunfo. Tal y como se ha ido realizando, fuera del ámbito peninsular también se ha comprobado que en el resto del Mediterráneo era habitual la colocación del esquema de arco de triunfo tripartito ocupando la posición definida en el muro que acoge al santuario. Aparte de una función iconográfica relacionada con el lenguaje del triunfo, la división del espacio en tres puede responder también a un plano utilitario al que se dota de un significado trascendental. Las procesiones llevadas a cabo en los actos litúrgicos estaban cargadas de simbolismo y pretendían recrear el Misterio de la Encarnación y la Resurrección del Hijo de Dios como camino esencial para el alcance de la vida eterna en el Paraíso Celestial. Las especies eucarísticas eran preparadas en una de las salas, mostradas a los fieles y volvían al interior del presbiterio donde se conmemoraba el Misterio de la Eucaristía. Para ello, se necesitaban los tres accesos marcados en el iconostasio, en el caso de los templos bizantinos, o de los cancelas y celosías en el caso de las basílicas occidentales. Además, el número tres también estaba vinculado al ascenso tripartito que Moisés emprende para alcanzar la Gloria de Dios según el relato ofrecido por el Éxodo. Este relato casaba muy bien con el desarrollo de la filosofía neoplatónica alejandrina, que se expresa en un lenguaje cristianizado y que sirve para comprender el camino dificultoso que el fiel debe emprender para alcanzar el Paraíso Celestial o, en términos platónicos, el conocimiento de lo sagrado.

Como conclusión, resulta plausible pensar que la adopción en el imaginario común de personajes como Moisés, el rey David o el rey sabio Salomón, vinculados a la labor de garantes de la construcción y protección de la Morada Divina, pudo ejercer su influencia en los mecanismos de legitimidad utilizados por la mayor parte de los soberanos del Mediterráneo. En el caso concreto del emperador Justiniano, la literatura himnica establece de forma expresa su comparación con el rey Salomón y la importancia que adquiere el patrocinio de Santa Sofía de Constantinopla como Casa definitiva de la Sabiduría Sagrada. En el caso del califa al-Hakam II, teniendo en cuenta como se ha mencionado que los monarcas peninsulares también se vincularon con el rey Salomón, podría estar sucediendo algo similar. La literatura árabe, como se ha señalado, se hace eco de las hazañas de Salomón y se registran alusiones constantes en la poesía al trono de Salomón como el reflejo del trono de Dios en el plano terrenal. Al-Hakam II, construyendo un nuevo edificio para contener la Gloria de Dios en el interior de la antigua mezquita de sus antepasados, se legitima como soberano independiente imitando las acciones del legendario rey Salomón, y ligándose a una tradición compartida tanto con los emperadores romano-orientales como con los gobernantes de los reinos del norte.

La presencia de la cúpula ha sido uno de los elementos arquitectónicos fundamentales para definir todos los datos que se están aportando en las presentes conclusiones. La presencia constante de cúpulas en la estructura de la macsura de al-Hakam II llamaba considerablemente la atención. La que precede al *mihrab* ha sido una de las más comentadas por la historiografía del arte islámico, precisamente por la profusión decorativa que presenta y la delicadeza de los mosaicos. En un principio, la colocación de cúpulas en el conjunto de la Mezquita de Córdoba, a nivel técnico o estructural, en el siglo X, no parecía resultar novedosa, siendo interesantes por sus características formales y decorativas. Sin embargo, el interés por las cúpulas vuelve a recaer en el estudio de Ruiz Souza (2001) y en su hipótesis sobre la presencia de tres cúpulas en el acceso a la macsura por lo poco habitual de una solución de estas características. Además de las hipótesis de Ruiz sobre la entrada a la macsura, la colocación en el muro de alquibla de tres cúpulas que anteceden a cada una de las puertas del *mihrab*, el tesoro y el *sabat* también resultaba muy poco usual si se comparaba con la distribución de los elementos arquitectónicos en el resto de las mezquitas del Mediterráneo. No obstante, como ya señaló el propio Ruiz (Ruiz Souza, 2004), la existencia de tres cúpulas marcando el espacio más importante del interior del

templo efectivamente no se registra en otras mezquitas, pero sí en un edificio presente en la Península Ibérica construido en el siglo VII: la Iglesia visigoda de Santa Lucía del Trampal (Cáceres), un edificio que también, en su estructura, parece participar de la tradición del templo microcósmico que se viene señalando. La utilización de un esquema similar en la Mezquita de Córdoba al que aparece en el Trampal, tal vez sin ser una imitación directa, podría estar indicando el conocimiento exhaustivo del pasado arquitectónico peninsular de los constructores de la macsura de al-Hakam II, del mismo modo que podría extenderse a toda la Mezquita de Córdoba. Sin ser esta una conclusión propia, pues ya ha sido señalada por los autores citados, se puede deducir que la interpretación de la historiografía tradicional que vincula los elementos constitutivos de la Mezquita de Córdoba con importaciones orientales de tiempos de la conquista árabe debería ser revisada. Efectivamente, los edificios peninsulares de la Antigüedad Tardía presentan íntimas conexiones con la arquitectura oriental; empero, estas transferencias parecen ser constantes antes y después del proceso de conquista.

Este análisis conduce a otra conclusión protagonizada por la cúpula y es la inclusión de la mezquita como templo microcósmico y Morada Divina. El templo como microcosmos se identifica, fundamentalmente, por la presencia de la cúpula interpretada como la Jerusalén Celeste y el lugar donde se sitúa el Trono de Dios. En la macsura de al-Hakam II la cúpula que antecede a la sala del *mihrab* parece poseer unas connotaciones similares, reproduciendo la representación del firmamento y la expansión de los rayos del sol sobre la Tierra, en una visualización vertical de las principales características vinculadas a lo sagrado: la luz. En la Basílica de Santa Sofía de Constantinopla, así como en la mayor parte de los ejemplos analizados, sucede algo similar, tal y como queda registrado en la literatura.

Por tanto, la presencia de la cúpula de la macsura de al-Hakam II, así como su iconografía, podría concebirse como una consecuencia de todo el complejo cultural y teológico que se había desarrollado en torno a la arquitectura del templo desde el siglo VI y que afecta también a la distribución y elementos constitutivos de las mezquitas. Tomando en consideración la disposición que se adopta en las mezquitas para destacar el espacio que circunda al *mihrab*, y en particular la macsura de al-Hakam II en Córdoba, se podría deducir que las interpretaciones exclusivamente insertas en la tradición musulmana, y algo desvinculadas de este contexto mediterráneo tardoantiguo más amplio y complejo, pudieron generarse *a posteriori*.

La conclusión anterior se completa con el resultado de los análisis de otra de las partes más complejas del presente estudio, correspondiente a las implicaciones simbólicas y el lenguaje formal del *mihrab*. En los inicios de la investigación, la preocupación por el *mihrab* recaía nuevamente en buscar los antecedentes artísticos para este elemento en las representaciones artísticas de la Antigüedad Tardía. En concreto, realizar un estudio profundo de la hornacina de la veneración presente en las manifestaciones artísticas de la Antigüedad y esclarecer cómo en la arquitectura islámica se asume esta morfología para la creación del nicho sagrado de la mezquita y que marca la dirección del rezo. Solamente este punto de partida contenía una aproximación al fenómeno de la transferencia artística de cierta complejidad, sobre todo por la gran cantidad de ejemplos conservados de hornacinas de este tipo y de placas-nicho que mantienen la forma de las columnas coronadas por una venera y que custodian en su interior algún elemento relevante, que a partir del siglo VI solía corresponderse con una representación de los atributos simbólicos de la divinidad en el contexto cristiano. Por otra parte, también es importante destacar que los accesos al *sancta sanctorum* en los templos se correspondían con puertas coronadas por arco ocultas por la propia arquitectura del presbiterio, del mismo modo que sucede en el muro de alquibla de la macsura de al-Hakam II. En el interior de las mismas se solía situar el altar y los muros quedaban decorados por representaciones simbólicas alusivas tanto al martirio de Cristo como al Paraíso, sin apenas representaciones de la divinidad con atributos humanos.

Por medio de este camino, complementado con el estudio y análisis de la literatura hímica referida al templo como microcosmos, se fueron desvelando otros niveles de significado aplicables al sentido iconográfico del *mihrab*. El *mihrab*, como nicho vacío, quedaba íntimamente conectado con las descripciones literarias de los textos del Antiguo Testamento, en concreto el Éxodo, que hacían referencia al conocimiento de lo divino por medio de su abstracción y de su presencia invisible en la leyenda del Tabernáculo y la Tienda del Encuentro. Esta preferencia por la representación de lo sagrado mediante la arquitectura del templo y de metáforas efímeras y cambiantes como la luz, el brillo, los colores y los atributos simbólicos arranca con la construcción de Santa Sofía de Constantinopla y se irradia por la cuenca mediterránea. Durante dos siglos, los espacios de culto parecen ir adscribiéndose paulatinamente a esta nueva forma de comprender lo sagrado, desde una perspectiva abstracta y trascendente, coincidiendo además con la datación de los primeros *mihrabs*. Así pues, lo que se propone es,

desde este enfoque, una hipótesis centrada en el *mihrab* no tanto como nicho que marca la dirección del rezo, sino que, en sus inicios, es la representación metafórica de la divinidad, cuya grandiosidad reside en la corporeidad de su invisibilidad (Cox Miller, 2009).

Esta afirmación implica una continuidad con las tradiciones artísticas del Mediterráneo tardoantiguo que se habían ido conformando desde el siglo VI y que son parte de la codificación de la religiosidad islámica en un contexto dinámico y cambiante. En el caso de la macsura de al-Hakam II, las dimensiones de la sala del *mihrab* parecían señalar algo más que un mero nicho que marcaba la dirección del rezo. La policromía de la sala, la elección de materiales, los mensajes epigráficos y los elementos suntuosos que cuajan su perímetro dejan constancia de una vinculación con la iconografía de lo sagrado que se había gestado desde la construcción de Santa Sofía de Constantinopla. Además, como indicaba Calvo (Calvo Capilla, 2008: 95) la literatura árabe del siglo X también se hacía eco de los significados que poseen este tipo de representaciones, como por ejemplo las gemas y las piedras preciosas, fuentes de luz y atributo divino, del mismo modo que lo habían hecho los literatos cristianos desde el siglo VI.

Otra de las conclusiones que se ha podido extraer, importante por el peso que ha adquirido en el análisis del fenómeno artístico en este periodo, es el impacto de la crisis iconoclasta del siglo VIII. En diversas ocasiones, la historiografía ha vinculado la prohibición ortodoxa de la representación de imágenes en el Imperio Romano de Oriente con una influencia directa de las formas de pensamiento de las comunidades judías e islámicas que habitaban en el entorno de Bizancio. Sin embargo, como se ha podido comprobar, el abandono de la representación de la divinidad con forma humana está ligado a un nuevo modo de entender lo sagrado, desde su abstracción y desde la grandiosidad de su forma invisible. No obstante, la crisis iconoclasta en Bizancio resulta de gran interés por la dicotomía que se produjo entre la progresiva consolidación del arte oficial, ligado al poder regio, y el arte popular, donde la producción de iconos jugó un papel esencial en la religiosidad privada. Por motivos de extensión del presente estudio, sobre este asunto se espera trabajar en futuras investigaciones.

La representación del Paraíso Celestial y, como se ha indicado, el alcance metafórico del mismo por medio de la liturgia también ha sido uno de los temas centrales que se considera presentes en la arquitectura de la macsura de al-Hakam II. Este fenómeno se contempla, nuevamente, en la estructura total e íntegra del templo microcósmico iniciado en el siglo VI, tal y

como se desprende de la literatura hímica de la época y de los escritos de los teólogos cristianos como Efrén el Sirio, Narsai o Pseudo Dionisio Areopagita. Dos son los elementos que guían esta interpretación iconográfica: la cúpula delante del *mihrab* y la representación del firmamento por medio de los mosaicos, así como la puerta de acceso al *mihrab*. Se ha podido comprobar que las descripciones de la cúpula de Santa Sofía de Constantinopla de Pablo Silenciario hacen referencia al reflejo del firmamento y del plano celestial utilizando como recurso estético la técnica del mosaico dorado. El autor del siglo VI, además, determina que del centro de la cúpula se expanden los rayos del sol, del mismo modo que Ewert interpretó en la cúpula que antecede al *mihrab* de la macsura de al-Hakam II. Por tanto, se puede observar que los recursos estéticos utilizados en un edificio y otro son muy similares y parece compartir un mismo mensaje iconográfico: la representación de la bóveda celeste donde se sitúa el Trono Divino y que antecede al acceso al Paraíso Celestial, simbolizado por medio del umbral que da paso al vacío.

La puerta de acceso al *mihrab*, por medio de su decoración musivaria, presenta una iconografía que se había consolidado progresivamente desde el siglo VI como una alusión al Paraíso Celestial. Al fondo de la nave, como sucedía en Santa Sofía de Constantinopla y en la mayor parte de las basílicas construidas a lo largo del Mediterráneo entre los siglos VI al X, se sitúa la puerta del *sancta sanctorum*, en la mayor parte de las ocasiones decorada con elementos de estética romana que refieren a la eternidad y al descanso de las almas en el Paraíso. Estos recursos estéticos, además de utilizarse en la macsura de al-Hakam II con un mismo fin, ya que coinciden con las descripciones del Paraíso que se reflejan en el templo microcósmico desde el siglo VI, se registran también en los primeros edificios de culto musulmán vinculados a la labor de los califas Omeyas orientales: la Cúpula de la Roca y la Mezquita de Damasco, como se ha observado en el capítulo 9. Se puede observar que la asimilación de dichos recursos es progresiva, procede de la estética romana y paulatinamente va adquiriendo distintos niveles de significado conforme la liturgia y los programas de necesidades cobran sentido e importancia. En el contexto bizantino tras la crisis iconoclasta, la utilización del dorado para los fondos trascendentales y que sitúan a los personajes en un plano sagrado no cesa cuando se retorna a la representación figurativa de la divinidad, del mismo modo que continuará su uso en el contexto islámico de la mezquita en los siglos venideros.

La policromía y el significado cultural de los colores¹ también resulta de vital importancia para confirmar la existencia de una estética común en torno a la representación de lo sagrado en el Mediterráneo entre los siglos VI al X. En Santa Sofía de Constantinopla los materiales utilizados y el uso del dorado se corresponden con unas elecciones estéticas basadas en los efectos producidos por fenómenos físicos como la luz que buscaban representar la sabiduría sagrada por medio de su abstracción. Además, en la mayor parte de los edificios que conservan los colores se advierte una paleta cromática cuyo mensaje simbólico formaba parte del acervo cultural del momento: verdes y azules, que representan aquellos elementos vinculados al plano terrenal o intermedio según los textos de Dionisio Areopagita; rojos, blancos y plateados ligados tanto a la divinidad como a la iconografía del poder regio. La importancia y el significado de los colores, como se ha señalado en el capítulo 9, también estaba presente en la filosofía platónica antigua. La influencia que ejerce la filosofía neoplatónica irradiada desde Alejandría en el contexto artístico del siglo VI y en la nueva arquitectura templaria permite establecer un camino de transferencia entre este periodo, como inicio, y la eclosión de estos recursos estéticos, de forma progresiva, en las arquitecturas sacras en el Mediterráneo de los siglos VII al X. En la macsura califal de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba la policromía permite incluir este edificio dentro del contexto cultural del templo microcósmico y establecer un hilo conductor que conecta aquella concepción de lo divino, desde su abstracción, en el siglo VI y donde el arte islámico conforma una pieza fundamental en la transferencia artística de dichos recursos, los cuales posteriormente son asimilados, transformados y dotados de un significado propio a partir del siglo X, cuando se consolide definitivamente una ortodoxia islámica.

Para ilustrar esta conclusión de que todo lo que caracteriza al arte islámico procede de una serie de recursos estéticos comunes basados en las culturas romanizadas del Mediterráneo Tardoantiguo y sus particularidades, fue esencial atender al ceremonial y a los diferentes actos litúrgicos que se celebraban en la jutba del viernes en el entorno de la macsura califal de la Mezquita de Córdoba. Si tanto los primeros edificios islámicos orientales como la Mezquita de Córdoba y en esencia la macsura de al-Hakam II se realizaron bajo los parámetros

¹ A este respecto sobre la importancia de la historia cultural del color, se leerá próximamente una tesis doctoral realizada por Cristina Expósito de Vicente: *Color, religión y cultura en Magdala (Baja Galilea, Israel). Textos, cultura material y diagnóstica artística como fuentes para el conocimiento de la vida cotidiana judía de los siglos II a.e.c. – I e.c.*, Fernández Vallina, F.J., Vázquez de Ágredos Pascual, M.L. (dir.), Universidad Complutense de Madrid, 2020.

arquitectónicos y artísticos del arte romano, que se transforma en lo que se reconoce como arte islámico, ¿también sucede esto con los mecanismos de representación del poder regio en el contexto ritual? La conclusión que se ha podido extraer una respuesta afirmativa a esta pregunta.

La arquitectura y los recursos estéticos utilizados en los edificios que se han ido analizando deben también comprenderse desde su servicio para unos fines concretos. En el capítulo 10, siguiendo los criterios de Schibille (Schibille, 2014) para estudiar la experiencia estética en Santa Sofía de Constantinopla, se muestra especial atención a la integridad de la macsura de al-Hakam II y su funcionamiento en plena acción ritual. Por consiguiente, los edificios sacros que se han propuesto se completan desde su carácter performativo. Tanto en Santa Sofía de Constantinopla como en el resto de templos que van asimilando los mensajes simbólicos gestados en la capital imperial a lo largo de la cuenca mediterránea, la celebración del Misterio Eucarístico y la visibilidad parcial de la representación del mismo constituyen el centro de la liturgia. Es decir, se caracteriza por la creación de un clima de misterio ejecutado por los juegos de luces y sombras que genera la arquitectura, la posición que ocupan los oficiantes y el poder y la mirada de los fieles. La percepción sensible desde este punto de vista del espectador y la generación de una serie de emociones concretas, como el temor de Dios y el anhelo de la salvación del alma, parecen ser una respuesta fisiológica por la participación activa de los sentidos.

Sin embargo, esta comprensión del ritual también se debe a una progresiva asimilación de ciertas prácticas litúrgicas que se configuran a lo largo del tiempo. Entre las más destacables por ser compartidas por la liturgia inicial bizantina y que se asimilan de forma parecida en la jutba cordobesa del siglo X en la Mezquita de Córdoba están la muestra del Corán de Uthmán manchado de sangre y la lectura de la Palabra desde el almimbar. En el ritual de Santa Sofía de Constantinopla, así como en la liturgia hispano-visigoda -se insiste, con sus particularidades específicas-, el momento más esperado era la muestra por parte de los oficiantes del Libro de los Evangelios, la lectura de los mismos desde el ambón, y la consagración del pan como cuerpo y el vino como sangre de Cristo. La muestra de los testigos de la fe de una forma parcial se expresa de un modo similar en ambos casos. Efectivamente, desde una lectura cristiana, en la macsura de al-Hakam II se por medio de estos testigos la confirmación de la dinastía Omeya hispana como garante de la fe y protectora de la comunidad. La conclusión que se puede extraer es que tomando elementos presentes en las liturgias del pasado se produce una transformación -una

islamización del ritual- pero con una serie de recursos que eran comprendidos no solamente por la comunidad musulmana de Córdoba, sino por el conjunto de la ciudadanía, cuyo pensamiento religioso estaba vinculado a estas prácticas que se habían gestado desde el siglo VI y se mantienen, transformadas, dinámicas y cambiantes, en continuidad, en la Córdoba del siglo X.

Para finalizar, queremos regresar a uno de los principales objetivos con los que se inició la presente Tesis Doctoral, que conforme avanzaba la investigación se fue confirmando como una aproximación muy interesante para la explicación del fenómeno religioso: contar la Historia de las Religiones a través de la Historia del Arte. Este estudio podríamos haberlo titulado *La arquitectura neoplatónica en al-Ándalus*; sin embargo, los planteamientos expuestos aquí necesitan un estudio mucho más profundo y esperamos trabajar sobre ello en investigaciones futuras. El arte islámico de al-Ándalus, al igual que posee una proyección posterior y ejerce su influencia en la estética arquitectónica medieval no solamente hispana, sino europea, posee unos antecedentes muy vinculados al contexto cultural, sobre todo simbólico, que caracteriza a la etapa tardía de la propia de la Antigüedad Tardía. Conforman, por tanto, una pieza esencial de las transformaciones constantes que darán paso a lo que la historiografía ha denominado el arte medieval. En resumen, la macsura de al-Hakam II, con la utilización de todo un compendio arquitectónico, técnico, artístico y simbólico conocido y transformado desde el pasado romano, inicia lo que se conoce como el arte islámico de al-Ándalus, puesto que su morfología y composición estética será la que se irradie y reconozca como influencia visual del arte islámico en el arte medieval de la Península Ibérica, tanto cristiano como musulmán, tanto religioso como civil.

El arte islámico de al-Ándalus supone la consecuencia de un compendio de decisiones puestas en común que se transfieren y se transforman en continuidad, dando paso a algo novedoso y vanguardista cuyas raíces se hunden en un pasado dinámico, complejo y compartido.

12. CONCLUSIONI (EN ITALIANO).

All'inizio della ricerca e dello sviluppo di questa Tesi di Dottorato, le ipotesi di lavoro si situavano, fondamentalmente, intorno alla definizione dell'Arte Islamica Peninsulare come parte essenziale della cultura visiva e artistica sviluppata nel contesto mediterraneo romano della tarda antichità. Questo contesto è stato segnato in modo molto significativo dal ruolo svolto dalla religione come agente sociale e che a sua volta plasma, secondo la storiografia, buona parte delle vicende legate all'arte in generale e in particolare all'Arte Islamica, come già sottolineato da González Gutiérrez (2015: 479).

In un primo momento, la *macsura* di Al-Hakam II doveva essere analizzata attraverso un approccio comparativo che permettesse di mettere in relazione la sua struttura tecnica o gli elementi decorativi caratterizzata da una grammatica artistica, presente negli edifici precedentemente costruiti nel territorio peninsulare, seguendo i criteri avviati da Dodds, Bango, Ruiz o Calvo. Va ricordato inoltre che le loro ipotesi si basavano sul mantenimento delle prime fasi della Moschea di Cordova, ed anche della stessa *macsura*, il tutto volto verso un linguaggio artistico romanizzato con particolarità ispaniche, più vicino di quelle che la storiografia tradizionale aveva assunto come novità importate dal Medio Oriente all'epoca della conquista araba della Penisola Iberica.

Come è stato osservato, uno degli approcci più complessi dello studio del fenomeno artistico legato alla religione è la gestione dei dati offerti dalle fonti scritte, principalmente quelle correlate alla storia sacra. La storiografia tradizionale dell'arte si è preoccupata di trovare nelle fonti sacre, principalmente nei testi coranici e nelle tradizioni del Profeta, quei riferimenti che potessero giustificare l'origine di edifici così significativi come la moschea e le parti stesse che la compongono. Tuttavia, i dati che si possono trovare in questo tipo di letteratura, e che spiegano gli inizi di queste costruzioni, sono molto scarsi e parziali. Esistono invece altre fonti scritte in lingua araba di cui si è occupata esaustivamente la storiografia tradizionale dell'arte, in cui sono presenti alcuni riferimenti della fondazione dei primi oratori musulmani, la collocazione del *mihrab* o la costruzione e l'uso della *macsura* dai sovrani andalusi. Tuttavia, si è insistito sul

fatto che esiste una discrepanza tra queste storie, la data in cui sono state scritte e gli elementi a cui si riferiscono, essendo la prima molto in ritardo rispetto alla seconda. Nelle fonti di cronaca, citate nel capitolo 3, un carattere leggendario e religioso è impresso anche su qualsiasi atto dei protagonisti, principalmente ai conquistatori della penisola iberica.

In questa Tesi si è voluto osservare ed analizzare altri tipi di fonti che potessero far luce sugli inizi di queste architetture, ed anche se la *macsura* fosse correlata a qualche precedente tipologia templare. L'approccio alle fonti letterarie del VI secolo, e in particolare alla letteratura innografica greca e siriana, sviluppata a Bisanzio riguardo l'edificazione della Santa Sofia di Costantinopoli e di altri edifici a cupola, come la Cattedrale di Edessa, fu un nuovo modo di interpretare l'importanza del significato che la *macsura* acquisì nel contesto della Moschea di Cordova. Nel VI secolo si verificarono una serie di sostanziali mutamenti sia sul piano liturgico che su quello spirituale e filosofico, riflettendo un nuovo modo di concepire il tempio cristiano; così, lo spazio rituale non era più un mero luogo di incontro, ma si trasformò in uno spazio in cui la comunione veniva celebrata abbracciando il sacro. Sperando di poter analizzare nel dettaglio in future indagini, ho concluso che la moschea, ed in particolare la *macsura*, portatrice di quel senso di uno spazio privato e rappresentativo del sovrano, mantiene una serie di parametri simbolici che erano scomparsi, consolidandosi nell'architettura religiosa del Mediterraneo a partire dal VI secolo. Questa letteratura innografica non è stata l'unica a definire il nuovo modo di intendere il divino, ma autori come Pseudo Dionisio Areopagita, Massimo il Confessore o Teodoro di Mopsuestia, hanno lasciato una prova interpretativa, e molto più astratta, in termini neoplatonici, di ciò che significava la "Gloria di Dio". L'essenza della letteratura innografica caratterizzata dall'inaugurazione di nuovi edifici, ci lascia un chiaro esempio di quello che significava ogni singola parte del tempio. Nel lavoro da me svolto, ho voluto sottolineare l'importanza che detiene la struttura della *macsura* di Al-Hakam; in essa vengono rivelati questi significati raccolti dalla letteratura innografica del VI secolo, notando come ci sia un filo conduttore tra la costruzione della Santa Sofia di Costantinopoli, referente ad ogni territorio dell'area mediterranea, con il nuovo edificio islamico peninsulare del X secolo.

Pertanto, la struttura della *macsura* di Al-Hakam II, così come anche i suoi significati iconologici, assumono un nuovo significato a confronto con questo tipo di fonti letterarie e come parte fondamentale del complesso visivo, o estetico, nelle parole di Parada (2013: 108),

sviluppato nel Mediterraneo nella tarda antichità. Questo fatto consente di stabilire un quadro molto più ampio e dinamico circa gli albori dell'Arte Islamica, come conseguenza di una complessa serie di eventi che si cristallizzeranno nella definizione di una forma di religiosità, caratterizzata da un periodo di formazione lungo, graduale e parallelo a quello del resto delle credenze presenti nel Mediterraneo tardo romano.

Il ritorno agli inizi della Moschea di Cordova è stato essenziale per una piena comprensione nei termini sopra citati riguardo la *macsura* di Al-Hakam II. Uno dei temi principali trattati dalla storiografia, legato alle fonti arabe della conquista, è stato sin dall'inizio l'orientamento del muro di Alkibla. L'orientamento ortodosso verso la Mecca non è dato nel primo oratorio e le diverse ragioni per cui ciò può accadere sono già state discusse. Tuttavia, per questo studio, è stata fondamentale l'analisi della memoria del passato generata dall'utilizzo di elementi artistici legati alla memoria stessa, compreso il mantenimento dell'orientamento originario nelle varie estensioni. In ogni caso, ciò che sembra indicare l'orientamento sud della Moschea di Cordova, dato che questo tema non è stato definito con la costruzione del primo oratorio, può far pensare che le tradizioni islamiche ortodosse fossero ancora in fase di codifica. La storiografia rileva che il califfo Al-Hakam II volle correggere la *qibla* della Moschea di Cordova sfruttando il progetto *macsura*, raccolto anche in fonti tardive. Appare chiaro che Al-Hakam II, seguendo i metodi di legittimità iniziati da suo padre Abderramán III, volesse lasciare il segno nella moschea della città andalusa di Cordova, allo stesso modo di come avevano operato i suoi antenati; inoltre la storia della correzione della *qibla*, cui decisione finale del califfo fu per mantenere il suo orientamento, potrebbe anche essere ricondotto ad un discorso di legittimità legato alla memoria. Tornando ancora alla costruzione della Basilica di Santa Sofia a Costantinopoli, o addirittura al Santo Sepolcro, si è osservato che l'idea della conservazione della memoria e di quegli elementi che consentono di testimoniare la presenza del sacro erano essenziali nella codificazione dei nuovi templi, definendo il lavoro dei sovrani come garanti della fede. Pertanto, si potrebbe concludere che i califfi di Cordova fossero ascritti a questo modo di legittimare il loro potere attraverso la costruzione di tale memoria, il cui epicentro si trovava nell'adozione di un linguaggio artistico legato al passato della *Hispania* e del Mediterraneo tardo romano.

La *macsura* de Al-Hakam II, come indicavano Dodds y Ruiz, presenta una pianta e una struttura molto simile a quella sviluppata nel Mediterraneo Occidentale, caratterizzata da spazi di culto a pianta basilicale a tre navate. In questo lavoro è stata fatta una panoramica dal più recente al più antico, ed è stato possibile verificare che la struttura basilicale a tre navate, presente nel Mediterraneo sin dall'Epoca Costantiniana, stava via via acquisendo altri livelli di significato simbolico, interessando l'iconografia del tempio stesso. Da uno spazio di incontro, la basilica diventò gradualmente quel luogo in cui i fedeli potevano sfiorare la presenza del divino attraverso la loro partecipazione liturgica. Poco a poco, la struttura interna della basilica si fece più complessa raggiungendo grandi vette di magnificenza, venendo paragonata dalla letteratura dell'epoca (VI secolo) alla struttura del Tempio di Gerusalemme, inteso come Dimora Divina. Come indicava Ousterhout (Ousterhout, 2010: 222-224), il tempio o la basilica, ricordando che quest'ultima fu mantenuta per un più lungo tempo in Occidente, non pretendeva essere un'imitazione del Tempio di Salomone, ma piuttosto l'idea era quella di mantenere la memoria dello spazio definitivo dove, metaforicamente, la divinità risiedeva in mezzo al suo popolo. Questa storia è stata raccolta nel testo dell'Esodo, e nel Libro dei Re, dove viene specificata la costruzione del Tabernacolo che definisce le parti del tempio e i sontuosi materiali con cui fu realizzato.

Ciò che è stato dedotto è che questa concezione, o idea, del tempio è stata mantenuta nella costruzione di Santa Sofia a Costantinopoli non solo per tutto il VII, VIII, IX e X secolo, ma anche nella *Hispania* visigota e nei primi tempi andalusi. È stato inoltre verificato, come ha sottolineato Grabar (Grabar, 1967: 71-72), che la struttura della basilica è stata mantenuta più a lungo nell'Ovest latino, mentre che in Oriente la struttura del tempio tendeva alla centralizzazione. Tuttavia, e tenendo conto di quanto detto, lo spazio che si è generato davanti al santuario sia nelle basiliche occidentali che nei templi orientali, nello specifico nella *macsura* di Al-Hakam II, porta delle caratteristiche simili: l'accesso al *sancta sanctorum* era coronato da una cupola e il santuario era affiancato da due ambienti laterali. Tutto il complesso interno era chiuso allo sguardo dei fedeli, da porte ed elementi decorativi, come l'iconostasi; di contro, il santuario era solitamente privo di rappresentazioni figurative.

Si può concludere in questo caso che, attraverso la propria struttura e progressivamente a partire del VI secolo, il tempio raggiunse livelli più elevati di significato simbolico, come si

evinces nella letteratura innografica, in particolare nell'Inno Siriaco di Edessa. Le forme visive dell'Arte Romana, come l'arco trionfale *a tre luci*, vengono riprese come riflesso del trionfalismo della fede e della presenza di Dio che dimora nel cuore del tempio. Nel caso della *macsura* di Al-Hakam II questo fatto è di particolare rilevanza, come sottolineato da Ruiz (Ruiz Souza, 2001), dato che l'accesso ad essa, dalla vecchia moschea, avveniva attraverso lo schermo luminoso riprodotto dall'arco di trionfo. Questa struttura architettonica si ripete in numerose occasioni nei dintorni della *macsura*, come nel muro di Alquibla. Questa scelta fu uno dei principali legami tra la *macsura* califfale e le strutture basilicali peninsulari, presentando questa stessa disposizione ad arco trionfale. Al di fuori dell'area peninsulare si è anche riscontrato che nel resto del Mediterraneo era comune collocare lo schema dell'arco trionfale tripartito, occupando la posizione definita sul muro che ospita il santuario. La divisione dello spazio in tre, oltre ad una funzione iconografica legata al linguaggio del trionfo, può anche rispondere ad un piano utilitaristico dotato di un significato trascendentale. Le processioni svolte negli atti liturgici erano cariche di simbolismo e cercavano di ricreare il Mistero dell'Incarnazione e della Risurrezione del Figlio di Dio, come via essenziale per il raggiungimento della vita eterna nel Paradiso Celeste. Le specie eucaristiche venivano preparate in una delle stanze, mostrate ai fedeli e riconsegnate all'interno del presbiterio dove veniva commemorato il Mistero dell'Eucaristia; per questo erano necessari i tre ingressi contrassegnati nell'iconostasi, nel caso dei templi bizantini, o le porte e le grate nel caso delle basiliche occidentali. Inoltre, il numero "Tre" era anche legato all'ascesa tripartita che Mosè intraprese per raggiungere la Gloria di Dio secondo il racconto offerto dall'Esodo. Questa storia si sposa molto bene con lo sviluppo della filosofia neoplatonica alessandrina, espressa da un linguaggio cristianizzato e che serviva a comprendere il difficile percorso che i fedeli dovevano intraprendere per raggiungere il Paradiso Celeste o, in termini platonici, per raggiungere la conoscenza del sacro .

In conclusione, è plausibile pensare che l'adozione nell'immaginario comune di personaggi come Mosè, Re Davide o il saggio Re Salomone, legati all'opera di garanti della costruzione e protezione della Divina Dimora, possa esercitare la loro influenza sui meccanismi di legittimità utilizzata dalla maggior parte dei sovrani del Mediterraneo. Nel caso specifico dell'Imperatore Giustiniano, la letteratura innografica stabilisce espressamente il suo confronto con il Re Salomone e l'importanza acquisita dal mecenatismo di Santa Sofia di Costantinopoli come Casa definitiva della Sacra Sapienza. Nel caso del califfo Al-Hakam II si potrebbe avere

una certa similitudine, tenendo conto di ciò che è stato detto, riguardo che anche i monarchi della penisola erano legati a Salomone. La letteratura araba, come si è notato, fa eco alle gesta del sovrano sopracitato e nella poesia vengono sviluppate allusioni costanti al suo trono, come riflesso del trono di Dio sul piano terreno. Al-Hakam II, costruendo un nuovo edificio per contenere la Gloria di Dio all'interno dell'antica moschea dei suoi antenati, si legittima come sovrano indipendente imitando le azioni del leggendario Re Salomone, legandosi così ad una tradizione condivisa con gli imperatori romani e i governanti dei regni settentrionali.

La presenza della cupola è stata uno degli elementi architettonici fondamentali per definire tutti i dati che vengono forniti in queste conclusioni. La costante presenza delle cupole nella struttura della *macsura* di Al-Hakam II ha attirato una notevole attenzione. Il *mihrab* è stato uno degli elementi architettonici più commentati dalla storiografia dell'Arte Islamica, proprio per la sua profusione decorativa che presenta e per la delicatezza dei suoi mosaici. In un primo momento, il posizionamento delle cupole in tutta la Moschea di Cordova nel X secolo, a livello tecnico o strutturale, non sembrava essere nuovo, essendo interessante per le loro caratteristiche formali e decorative. Tuttavia, l'interesse per le cupole ricade ancora una volta nello studio di Ruiz (Ruiz Souza, 2001) e sulla sua ipotesi circa la presenza di tre cupole nell'accesso della *macsura*, data la natura insolita. Oltre alle ipotesi di Ruiz riguardo l'ingresso a questa struttura, anche il posizionamento delle tre cupole, che precedono ciascuna le porte del *mihrab*, sul muro della *qibla* era molto insolito rispetto alla distribuzione degli elementi architettonici nel resto delle moschee mediterranee. Difatti, come ha sottolineato lo stesso Ruiz (Ruiz Souza, 2004), l'esistenza di tre cupole che segnano lo spazio più importante all'interno del tempio non è effettivamente registrata in altre moschee, ma in un edificio presente nella penisola iberica costruito nel VII secolo: la chiesa visigota di Santa Lucía del Trampal (Cáceres), un edificio che anche nella sua struttura sembra partecipare alla tradizione del tempio microcosmico.

L'uso di uno schema simile nella Moschea di Cordova è quello che appare nel Trampal, forse senza essere un'imitazione diretta, potrebbe indicare la conoscenza esauriente del passato architettonico peninsulare dei costruttori della *macsura* di Al-Hakam II, in modo che potesse essere esteso all'intera moschea andalusa. Poiché già indicato dagli autori citati e senza che sia una conclusione a se stante, si può dedurre che andrebbe rivista l'interpretazione della storiografia tradizionale, che lega gli elementi costitutivi della Moschea di Cordova con le

importazioni orientali dall'epoca della conquista araba. In effetti, gli edifici peninsulari della tarda antichità hanno intimi collegamenti con l'architettura orientale; tuttavia, questi trasferimenti sembrano essere costanti prima e dopo il processo di conquista.

Questa analisi porta ad un'altra conclusione che vede come protagonista la cupola. Per quanto detto anteriormente, abbiamo visto l'inclusione della moschea come tempio microcosmico e Dimora Divina; però, al tempo stesso, il tempio come microcosmo è identificato dalla presenza della cupola interpretata come la Gerusalemme Celeste e dal luogo in cui si trova il Trono di Dio. Nella *macsura* di Al-Hakam II, la cupola che precede la stanza del *mihrab* sembra avere connotazioni simili, riproducendo la rappresentazione del firmamento e l'espansione dei raggi del sole sulla terra, in una visualizzazione verticale delle principali caratteristiche legate al sacro: la luce. Nella Basilica di Hagia Sophia a Costantinopoli, così come nella maggior parte degli esempi analizzati, accade qualcosa di simile.

Pertanto, la presenza della cupola *macsura* di Al-Hakam II, così come la sua iconografia, potrebbe essere concepita come una conseguenza dell'intero complesso culturale e teologico che si era sviluppato intorno all'architettura del tempio a partire dal VI secolo, riguardando la distribuzione degli elementi costitutivi delle moschee. Prendendo in considerazione il provvedimento adottato nelle moschee per evidenziare lo spazio che circonda il *mihrab*, ed in particolare la *macsura* di Al-Hakam II di Cordova, si potrebbe dedurre che le interpretazioni inserite esclusivamente nella tradizione musulmana, sono un po' distaccate da questo più ampio e complesso contesto mediterraneo tardoantico.

La precedente conclusione si completa con il risultato dell'analisi di un'altra delle parti più complesse di questo studio, corrispondente alle implicazioni simboliche e al linguaggio formale del *mihrab*. All'inizio dell'indagine, la preoccupazione per il *mihrab* ricadde nuovamente sulla ricerca del background artistico di questo elemento nelle rappresentazioni artistiche della tarda antichità. Nello specifico, effettuare uno studio approfondito della nicchia della venerazione presente nelle manifestazioni artistiche dell'Antichità e chiarire come nell'architettura islamica questa morfologia sia assunta per la creazione della nicchia sacra della moschea, che segna la direzione della preghiera. Solo questo punto di partenza conteneva un approccio al fenomeno del trasferimento artistico di una certa complessità, soprattutto a causa del

gran numero di esemplari conservati di nicchie di questo tipo e di piatti di nicchia che mantengono la forma delle colonne, coronate da un pettine e che custodiscono al loro interno qualche elemento rilevante, che dal VI secolo in poi corrispondeva ad una rappresentazione degli attributi simbolici della divinità nel contesto cristiano. D'altra parte, è anche importante notare che gli ingressi al *sanctum sanctorum* nei templi corrispondevano a porte sormontate da archi nascosti dalla struttura del presbiterio stesso, come accade nel muro della *macsura* di Al-Hakam II.

Al loro interno veniva collocato l'altare e le pareti erano decorate da rappresentazioni simboliche che alludevano sia al martirio di Cristo che al Paradiso, con quasi l'assenza rappresentativa della divinità di attributi umani.

Attraverso questo percorso, integrato con lo studio e l'analisi della letteratura iconografica che fa riferimento al tempio come microcosmo, sono stati rivelati altri livelli di significato applicabili al significato iconografico del *mihrab*. Questo, come una nicchia vuota, era intimamente connesso con le descrizioni letterarie dei testi dell'Antico Testamento, in particolare l'Esodo, che faceva riferimento alla conoscenza del divino attraverso la sua astrazione e la sua presenza invisibile nella leggenda del Tabernacolo. Questa preferenza per la rappresentazione del sacro, attraverso l'architettura del tempio e di metafore effimere e mutevoli come luce, luminosità, colori e attributi simbolici, inizia con la costruzione della Hagia Sophia di Costantinopoli e si irradia attraverso il bacino del Mediterraneo. Da due secoli i luoghi di culto sembravano progressivamente ascrivere a questo nuovo modo di intendere il sacro, da una prospettiva astratta e trascendente, coincidente con la datazione dei primi *mihrab*. Quindi, ciò che viene proposto da questo approccio, è un'ipotesi centrata sul *mihrab*, non tanto come una nicchia che segna la direzione della preghiera, ma piuttosto come rappresentazione metaforica della divinità, la cui grandezza risiede nella corporeità della sua invisibilità (Cox Miller, 2009).

Questa affermazione implica una continuità con le tradizioni artistiche del Mediterraneo tardoantico che si erano formate a partire dal VI secolo e che fanno parte della codificazione della religiosità islamica in un contesto dinamico e mutevole. Nel caso della *macsura* di Al-Hakam II, le dimensioni della stanza del *mihrab* sembravano indicare qualcosa di più di una semplice nicchia che segnava la direzione della preghiera; la policromia della stanza, la scelta dei materiali, i messaggi epigrafici e gli elementi sontuosi, che ne compongono il perimetro, mostrano un legame con l'iconografia del sacro che si era gestita sin dalla costruzione di Hagia

Sophia dell'antica Bisanzio. Inoltre, come indicato da Calvo (Calvo Capilla, 2008: 95), la letteratura araba del X secolo riecheggia anche i significati che questi tipi di rappresentazioni hanno, come gemme e pietre preziose, fonti di luce e attributi divini, proprio come avevano fatto i letterati cristiani dal VI secolo.

Un'altra delle conclusioni tratte, importante per il peso che ha acquisito nell'analisi del fenomeno artistico di questo periodo, è l'impatto della crisi iconoclasta dell'VIII secolo. In diverse occasioni, la storiografia ha collegato il divieto ortodosso della rappresentazione delle immagini nell'Impero Romano d'Oriente con un'influenza diretta nei modi di pensare delle comunità ebraiche e islamiche che abitavano l'ambiente bizantino. Tuttavia, come si è visto, l'abbandono della rappresentazione della divinità in forma umana è legato ad un nuovo modo di intendere il sacro, dalla sua astrazione alla grandezza della sua forma invisibile. La crisi iconoclasta di Bisanzio è di grande interesse per la dicotomia che si è verificata tra il progressivo consolidamento dell'arte ufficiale, legata al potere regale, e l'arte popolare, dove la produzione di icone ha svolto un ruolo essenziale nella religiosità privata. Per ragioni di estensione di questo studio, si prevede di lavorare su questo argomento in ricerche future.

La rappresentazione del Paradiso Celeste e, come indicato, la sua portata metaforica attraverso la liturgia è stato anche uno dei temi centrali considerati presenti nell'architettura della *macsura* di Al-Hakam II. Questo fenomeno è contemplato, ancora una volta, nella struttura totale e integrale del tempio microcosmico iniziata nel VI secolo, come risulta dalla letteratura iconografica dell'epoca e dagli scritti di teologi cristiani come Efrén el Sirio, Narsai o Pseudo Dionisio Areopagita. Sono due gli elementi che guidano questa interpretazione iconografica: la cupola davanti al *mihrab*, la sua porta d'accesso, e la rappresentazione del cielo attraverso i mosaici. È stato riscontrato che le descrizioni della cupola di Hagia Sophia di Costantinopoli, di Pablo Silenciaro, si riferiscono al riflesso del firmamento e del piano celeste, utilizzando la tecnica del mosaico d'oro come risorsa estetica. L'autore del VI secolo stabilì anche che i raggi del sole si diffondessero direttamente dal centro della cupola, allo stesso modo in cui Ewert interpretò nella cupola che precede il *mihrab* della *macsura* di Al-Hakam II. Si può quindi notare che le risorse estetiche utilizzate in un edificio e in un altro sono molto simili e sembrano condividere lo stesso messaggio iconografico: la rappresentazione della volta celeste dove si

trova il Trono Divino e che precede l'accesso al Paradiso Celeste, simboleggiata dal mezzo della soglia che lascia il posto al vuoto.

La porta di accesso al *mihrab*, attraverso la sua decorazione musivaria, presenta un'iconografia progressivamente consolidata a partire dal VI secolo come allusione al Paradiso Celeste. In fondo alla navata, come accadde nella stessa Hagia Sophia di Costantinopoli e nella maggior parte delle basiliche costruite lungo il Mediterraneo tra il VI e il X secolo, si trova la porta del *sancta sanctorum*, il più delle volte decorata con elementi dell'estetica romana che rimandano all'eternità e al resto delle anime del Paradiso. Queste risorse estetiche, oltre ad essere utilizzate per lo stesso scopo nella *macsura* di Al-Hakam II, poiché coincidono con le descrizioni del Paradiso che si riflettono nel tempio microcosmico a partire dal VI secolo, sono registrate anche nei primi edifici di culto musulmano legata all'opera dei califfi omayyadi orientali: la Cupola della Roccia e la Moschea di Damasco, come è stato osservato nel capitolo 9. Si può osservare che l'assimilazione di queste risorse è progressiva, procede dall'estetica romana e va via via acquisendo diversi livelli di significato, man mano che la liturgia e i programmi dei bisogni assumono significato e importanza. Nel contesto bizantino dopo la crisi iconoclasta, l'uso dell'oro per sfondi trascendentali, ponendo i personaggi su un piano sacro, non cessa quando si ritorna alla rappresentazione figurativa della divinità, ma continuerà il suo uso nel contesto della Moschea islamica nei secoli a venire.

La policromia e il significato culturale dei colori è di vitale importanza anche per confermare l'esistenza di un'estetica comune intorno alla rappresentazione del sacro nel Mediterraneo, tra il VI e il X secolo. Nell'Hagia Sophia della capitale bizantina i materiali utilizzati e l'uso dell'oro corrispondono a scelte estetiche basate sugli effetti prodotti da fenomeni fisici, come la luce che cercavano di rappresentare la saggezza sacra attraverso la loro astrazione. Inoltre, nella maggior parte degli edifici che conservano i pigmenti, è presente una tavolozza di colori il cui messaggio simbolico faceva parte del patrimonio culturale del momento: i verdi e gli azzurri, rappresentano quegli elementi legati al piano terreno o intermedio secondo i testi di Dionisio Areopagita; rosso, bianco e argento, tutti e tre legati sia alla divinità che all'iconografia del potere reale. L'importanza e il significato dei colori, come notato nel capitolo 9, era presente anche nell'antica filosofia platonica.

L'influenza esercitata da questa filosofia, irradiata da Alessandria nel contesto artistico del VI secolo e nella nuova architettura templare, consente di stabilire un percorso di

trasferimento tra questo periodo e l'emergere progressivamente di queste risorse estetiche nelle architetture sacre nel Mediterraneo dal VII al X secolo. Nel massiccio califfato di Al-Hakam II della Moschea di Cordova, la policromia permette a questo edificio di essere incluso nel contesto culturale del tempio microcosmico e di stabilire un filo conduttore che collega quella concezione del divino, la sua astrazione (VI secolo), in cui l'Arte Islamica costituisce un tassello fondamentale nel trasferimento artistico delle già citate risorse, che vengono successivamente assimilate, trasformate e dotate di un proprio significato a partire dal X secolo, quando si consolida definitivamente un'ortodossia islamica.

Per illustrare questa conclusione che caratterizza l'Arte Islamica, va detto che tutto ciò proviene da una serie di risorse estetiche comuni basate sulle culture romanizzate del Mediterraneo tardoantico e sulle loro particolarità; era essenziale assistere al cerimoniale e ai diversi atti liturgici che venivano celebrati nella *jutba* del Venerdì nei dintorni del califfale *macsura* della Moschea di Cordova. Se entrambi i primi edifici islamici orientali, come la moschea andalusa e la *macsura* di Al-Hakam II, sono stati realizzati secondo i parametri architettonici e artistici dell'arte romana, trasformandosi così in quella che viene riconosciuta come Arte Islamica, succede lo stesso con i meccanismi di rappresentazione del potere reale nel contesto rituale?

È stato possibile trarre una risposta affermativa a questa domanda.

Le risorse architettoniche ed estetiche utilizzate negli edifici che sono stati analizzati devono essere comprese anche dal loro servizio per scopi specifici. Nel capitolo 10, seguendo i criteri di Schibille (Schibille, 2014) per studiare l'esperienza estetica nell'Hagia Sophia di Costantinopoli, viene mostrata un'attenzione speciale all'integrità della *macsura* di Al-Hakam II e al suo funzionamento dell'azione rituale. Di conseguenza, gli edifici sacri che sono stati proposti sono completati dal loro carattere performativo. Sia nell'Hagia Sophia della capitale bizantina che nel resto dei templi che assimilano i messaggi simbolici gestiti nella capitale imperiale in tutto il bacino del Mediterraneo, la celebrazione del mistero eucaristico e la parziale visibilità della sua rappresentazione costituiscono il centro del liturgia; vale a dire che è caratterizzato dalla creazione di un clima di mistero eseguito dai giochi di luce e ombre generati dall'architettura, dalla posizione degli officianti e dalla forza e dallo sguardo dei fedeli. La percezione sensibile dello spettatore da questo punto di vista e la generazione di una serie di

emozioni concrete, come il timore di Dio e il desiderio di salvezza dell'anima, sembrano essere una risposta fisiologica dovuta alla partecipazione attiva dei sensi.

Tuttavia, questa comprensione del rito è dovuta anche ad una progressiva assimilazione di alcune pratiche liturgiche che si configurano nel tempo. Tra i più notevoli, per essere condivisi dalla liturgia bizantina iniziale e che sono similmente assimilati nella *jutba* di Cordova del X secolo nella moschea della medesima città, sono il campione del Corano di Uthmán macchiato di sangue e la lettura della Parola dallo sciroppo. Nel rito di Santa Sofia di Costantinopoli, così come nella liturgia ispano-visigota -si insiste, con le sue peculiarità specifiche-, il momento più atteso è stato quello dell'esposizione da parte degli officianti del Libro dei Vangeli, la lettura dall'ambone e la consacrazione del pane, come corpo, e del vino, come sangue di Cristo. Il campione dei testimoni di fede si esprime in modo simile in entrambi i casi; infatti, da una lettura cristiana, nella *macsura* di Al-Hakam II abbiamo la conferma della dinastia spagnola degli Omayyadi come garante della fede e protettrice della comunità. La conclusione che se ne può trarre è che prendendo elementi presenti nelle liturgie del passato si ha una trasformazione - un'islamizzazione del rito- con una serie di risorse che sono state comprese non solo dalla comunità musulmana di Cordova, ma da tutta la cittadinanza, il cui pensiero religioso era legato a queste pratiche che erano state gestite dal VI secolo, trasformate poi nella Cordova del X secolo.

Per concludere, possiamo tornare ad uno degli obiettivi principali per cui è iniziata questa Tesi di Dottorato, che man mano che la ricerca si sviluppava si è confermato un approccio molto interessante circa la spiegazione del fenomeno religioso: raccontare la Storia delle Religioni attraverso la Storia dell'Arte. Questo studio avrebbe potuto essere intitolato Architettura neoplatonica in *Al-Andalus*; tuttavia, non escludendo un ipotetico lavoro in future ricerche, gli approcci qui delineati richiedono uno studio molto più approfondito. L'arte islamica di *Al-Andalus* esercita la sua influenza sull'estetica architettonica medievale, non solo ispanica, ma anche europea; questa, ha una storia strettamente legata al contesto culturale, soprattutto simbolico, che caratterizza la fase tarda della tarda antichità. È quindi un tassello essenziale delle continue trasformazioni che daranno il via a quella che la storiografia ha chiamato Arte Medievale.

In sintesi, la *macsura* di Al-Hakam II, con l'uso di un intero compendio architettonico, tecnico, artistico e simbolico, conosciuto e trasformato dal passato romano, dà inizio a quella che è conosciuta come l'Arte Islamica di *Al-Andalus*; sin dalla sua morfologia e composizione estetica saranno irradiate e riconosciute come influenza visiva dell'Arte Islamica nell'Arte Medievale della penisola iberica, sia cristiana che musulmana, sia religiosa che civile.

L'Arte Islamica di *Al-Andalus* è la conseguenza di un compendio di decisioni condivise che si trasferiscono e si trasformano in continuità, lasciando il posto ad un qualcosa di nuovo e avanguardistico, le cui radici sono sepolte in un passato dinamico, complesso e condiviso.

13. ABSTRACT (IN ENGLISH).

One of the main study topics in the field of Spanish Medieval Art is the early representations of Islamic Art in Al-Andalus. Generally, Art History has connected the origins of this artistic phenomenon to the literary tradition produced during the conquest process and the rapid expansion of the Islamic religion of the Near East. However, these chronicle sources are too recent. Therefore, the main idea of the present study is to take a concrete case-study that allowed research and to shed some light on the complexity of the formation of peninsular Islamic Art. For this purpose, the maqsura built by caliph al-Hakam II inside the Mosque of Cordoba in the 10th century was selected. The reasons why a building so particular was selected stem from hypotheses formed in previous analyses that highlight the presence of artistic elements linked to the Roman past and the aesthetical canon that encodes the places of worship during the Mediterranean Late Antiquity.

The cultural context of the Late Antiquity in the Mediterranean, a time and space lapse where Early Islam appears, is shown as a complex period where the depiction of what is sacred has an essential and decisive role. Different theological issues around the definition of divinity and the progressively tighter union of political power and religious power had its repercussions in the encoding of big urban areas in the Mediterranean. The house of worship, from the 6th century, becomes of vital importance as it is built in the heart of the city. Also, it goes from being the meeting place of a religious community to becoming the Divine Abode, where God lives among His people. This change is very significant not only because of the above-mentioned reasons but also because of all the iconography and symbology established around the building of the temple, which includes the mosque. In the so-called 'microcosmic temple', whose main example is Hagia Sophia, architecture serves as a means to create a complete metaphor of the History of Salvation in which the political and religious powers, as well as a community of the faithful, participate actively in the ritual.

In a comparative study that goes from the most recent parts - al-Halkam II's maqsura at Cordoba mosque - to the most ancient, it will be observed how the early Islamic architecture is added to this aesthetic compendium. This mix is the result of new ways of understanding the immensity of the sacred through metaphors, with the essential influence of the Neoplatonic

philosophy that leads to higher levels of abstraction that appears to be born in Constantinople in the 6th century.

The aesthetic parameters that come from Hagia Sofia as a new temple devoted to Knowledge, compared with the ancient temple of Jerusalem, can be observed in most religious buildings in the Mediterranean from the 6th century to the 10th century. In Al-Andalus, the complete assimilation of this aesthetic, symbolic, and literary canon, is recorded in the construction of al-Hakam II's maqsura. Similar metaphors, iconographic and iconological elements, and even liturgical practices to the ones set in the Eastern Roman Empire are recorded in the visual discourse of the maqsura, transforming itself, its integrity and its performative character in what will be known as the Islamic Art of Al-Andalus.

14. REFERENCIAS DE IMÁGENES.

1. Fig. 1. Cúpula del vestíbulo del *mihrab* de la macsura de al-Hakam II, Ricardo Arredondo, 1876. [recuperado: Almagro Gorbea, 2015: 55].
2. Fig. 2. Giovanni Paolo Paninni, 1735, Roman Capriccio: Pantheon and others monuments, Indianápolis Museum of Art. [recuperado: [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Roman Capriccio The Pantheon and Other Monuments by Giovanni Paolo Panini.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Roman_Capriccio_The_Pantheon_and_Other_Monuments_by_Giovanni_Paolo_Panini.jpg)]
3. Fig. 3. Lámina “Moresque nº 5”, Owen Jones, 1856, *The Grammar of Ornament*, [recuperado: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Owen Jones - Grammar of Ornament - 1868 - plate 043 - 300ppi.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Owen_Jones_-_Grammar_of_Ornament_-_1868_-_plate_043_-_300ppi.jpg)]
4. Fig. 4. David Roberts, *Interior of the Mosque of Cordoba*, 1838, Museo del Prado. [recuperado: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/interior-of-the-mosque-in-cordoba/76f7250e-bb32-44ac-96cc-b4a85805a0be#:~:text=The%20Scottish%20artist%20David%20Roberts,and%20literary%20vision%20of%20Spain.>]
5. Fig. 5. Arco de acceso al *mihrab* visto desde la nave oeste de la macsura. [imagen de la autora, enero de 2020].
6. Fig. 6. Plano de la planta de la Mezquita de Córdoba realizado por L. Torres Balbás [recuperado: Nieto Cumplido, 1998: 134].
7. Fig. 7. Nave principal de la sala de oración de Abderramán I. [imagen de la autora, enero de 2020].
8. Fig.8. Planta de la Mezquita de Damasco. [recuperado: http://w2.vatican.va/news_services/press/servizio/documents/viaggi/0093sapo/viaggi_santo_padre_0093sapo_documentazione_mosque-damasco_history_en.html]
9. Fig.9. Basílica de San Ambrosio de Milán. [recuperado: <https://www.pinterest.es/pin/631489178971139856/>]
10. Fig.10. Mezquita de Damasco. [recuperado: <https://arte2torrente.wordpress.com/portfolio/116-mezquita-aljama-de-damasco/>]

11. Fig. 11. Acueducto de los Milagros en Mérida, siglo IV. [imagen de la autora, agosto de 2019].
12. Fig. 12. Dobles arquerías del oratorio de Abderramán I, Mezquita de Córdoba. [imagen de la autora, febrero de 2020].
13. Fig. 13. Mausoleo de Santa Eulalia de Bóveda. [recuperado: http://karkallon.blogspot.com/2012/05/santa-eulalia-de-boveda_24.html]
14. Fig. 14. Interior del baptisterio de la Iglesia de San Jacobo de Nísibe. [recuperado: <https://www.livius.org/articles/place/nisibis-nusaybin/>]
15. Fig. 15. Arcos bicolores del oratorio de Abderramán I. [imagen de la autora, febrero de 2020].
16. Fig. 16. Detalle de la disposición de materiales en la doble arquería. [imagen de la autora, febrero de 2020].
17. Fig. 17. Arcos formeros de la Iglesia de Santos Vital y Agrícola. [imagen de la autora, marzo de 2019].
18. Fig. 18. Fortaleza de Babilonia, El Cairo (Egipto). [recuperado: https://en.wikipedia.org/wiki/Babylon_Fortress#/media/File:GD-EG-Caire-Copte074.JPG].
19. Fig. 19. Capitel procedente de los *spolia* en el oratorio de Abderramán I. [imagen de la autora, febrero de 2020].
20. Fig. 20. Capitel procedente de los *spolia* en el oratorio de Abderramán I. [imagen de la autora, febrero de 2020].
21. Fig. 21. Columna de fuste acanalado de acceso al *mihrab* de Abderramán II. [imagen de la autora, febrero de 2020].
22. Fig. 22. Columna de fuste acanalado de acceso al *mihrab* de Abderramán II. [imagen de la autora, febrero de 2020].
23. Fig. 23. Reconstrucción de la planta del *mihrab* de Abderramán II del siglo IX. [recuperado: Fernández Puertas, 2015: 111].
24. Fig. 24. Planta de la Basílica de Marialba, León, siglo VI. [recuperado: https://www.unioviedo.es/arqueologiamedieval/index_archivos/Page367.htm].

25. Fig. 25. Vista aérea de la Basílica de Cabeza de Griego, siglo VII, Segóbriga, Cuenca, [recuperado: https://www.researchgate.net/figure/Fotografia-aerea-de-la-basilica-de-Cabeza-de-Griego_fig11_301790127].
26. Fig. 26. Vista aérea de la Basílica de Bobastro, Los Ardales, Málaga. [imagen de la autora y Javier Delgado Mohatar, febrero de 2019].
27. Fig. 27. Planta de San Miguel de Escalada, siglo IX. [recuperado: Dodds, 1992: 21].
28. Fig. 28. Capitel labrado en época de Abderramán II. [imagen de la autora, febrero de 2020].
29. Fig. 29. Planta de la macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba. [recuperado: Abad Castro, 2013, 11].
30. Fig. 30. Planta del Salón Rico de Madinat al-Zahra, Córdoba. [recuperado: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Planta_del_sal%C3%B3n_de_recepciones_de_Abderram%C3%A1n_III,_Medina_Azahara.svg].
31. Fig. 31. Arco de acceso a la Capilla de Villaviciosa, desde el interior del vestíbulo. [imagen de la autora, enero de 2020].
32. Fig. 32. Pantalla de arcos al inicio de la nave central de la macsura. [imagen de la autora, enero de 2020].
33. Fig. 33. Fachada del muro de alquibla, Mezquita de Córdoba. [imagen de la autora, febrero de 2020].
34. Fig. 34. Cúpula de la sala del *mihrab*, Mezquita de Córdoba. [imagen de la autora, febrero de 2020].
35. Fig. 35. Detalle del tambor de la cúpula del *mihrab*, Mezquita de Córdoba. [imagen de la autora, febrero de 2020].
36. Fig. 36. Esquema de la planta de la macsura de al-Hakam II. [recuperado: Abad Castro, 2009: 11].
37. Fig. 37. Templo de Herodes, reconstrucción, [recuperado: <https://3dwarehouse.sketchup.com/model/5308991be9bd083fad8a06dbee1d115/Herods-Temple>].
38. Fig. 38. Planta de la Basílica del Santo Sepulcro en el siglo IV. [recuperado: <https://projects.mcah.columbia.edu/treasuresofheaven/shrines/Jerusalem/index.php>].

39. Fig. 39. Planta de la Basílica de San Pedro del Vaticano en el siglo IV. [recuperado: <https://lineaserpentinata.blogspot.com/2008/12/la-baslica-paleocristiana-de-san-pedro.html>]
40. Fig. 40. Planta de la Basílica de Santa Sabina, Roma, siglo V. [recuperado: <https://www.pinterest.co.kr/pin/73746512623011482/>].
41. Fig. 41. Planta de la Basílica de San Ambrosio de Milán, Milán, siglos IV-IX. [recuperado: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/basilica-de-san-ambrosio/>].
42. Fig. 42. Planta de San Apolinar el Nuevo, Rávena. [recuperado: Mauskopf Deliyannis, 2010, 149].
43. Fig. 43. Planta del complejo de San Juan de Éfeso hacia el 450. [recuperado: Krautheimer, 2005: 126].
44. Fig. 44. Planta de San Juan de Estudio, Constantinopla. [recuperado: Mathews, 2001, <https://www.nyu.edu/gsas/dept/fineart/html/Byzantine/index.htm?https&&&www.nyu.edu/gsas/dept/fineart/html/Byzantine/15.html>].
45. Fig. 45. Planta de San Simeón Estilita, hacia el siglo V. [recuperado: Krautheimer, 2005: 174].
46. Fig. 46. Planta de la Catedral de San Jacobo de Nísibe. [recuperado: Keser-Kayaalp, Erdogan, 2013: 136].
47. Fig. 47. Fachada sur del baptisterio de San Jacobo de Nísibe. [recuperado: Keser-Kayaalp, Erdogan, 2013: 144].
48. Fig. 48. Planta del complejo monástico de Qasr el Banat, Siria. [recuperado: Pentz, 1992, 26].
49. Fig. 49. Plano de la cripta inicial de la Iglesia de Santos Sergio y Baco, El Cairo. [recuperado: Álvarez Vicente, 2018: 213].
50. Fig. 50. Planta de la Mezquita al-Aqsa, Jerusalén. [recuperado: <https://www.pinterest.es/pin/460985711854932537/>]
51. Fig. 51. Planta de la Basílica de Son Bou, Menorca. [recuperado: De Palol Salellas, 1989: 1987].
52. Fig. 52. Planta basílica de Gerena, Sevilla. [recuperado: <http://martuscavr.blogspot.com/2013/10/la-basilica-paleocristiana-de-gerena.html>].

53. Fig. 53. Basílica de Vega del Mar en San Pedro de Alcántara, Málaga. [recuperado: http://www.spanisharts.com/arquitectura/prerromanico_arriano.html].
54. Fig. 54. Planta de la Basílica y el Baptisterio de Algezares, Murcia. [recuperado: <http://urbsregia.eu/basilica-del-llano-del-olivar/>].
55. Fig. 55. Planta de la Basílica del Tolmo de Minateda, Hellín (Albacete). [recuperado: https://www.researchgate.net/figure/Planta-de-la-basilica_fig3_277823216].
56. Fig. 56. Planta de la Basílica de San Juan de Baños, Palencia. [recuperado: http://ies.rosachacel.colmenarviejo.educa.madrid.org/gallery2/main.php?g2_itemId=1094].
57. Fig. 57. Planta de la Iglesia de San Pedro de la Nave, Zamora. [recuperado: Caballero, Arce, 1997: 234].
58. Fig. 58. Planta de la Iglesia de Santa Lucía del Trampal, Cáceres. [recuperado: Almagro Gorbea, 1993: 47].
59. Fig. 59. Planta de la Iglesia rupestre de Bobastro, Málaga. [recuperado: <https://www.pinterest.es/pin/177047829083409864/>].
60. Fig. 60. Planta de la Iglesia de San Miguel de Escalada, León. [recuperado: Dodds, 1992: 21].
61. Fig. 61. Planta de la Iglesia del Monasterio de Suso, San Millán de la Cogolla, La Rioja. [recuperado: https://www.wikiwand.com/es/Monasterio_de_San_Mill%C3%A1n_de_Suso].
62. Fig. 62. Planta de la Iglesia de San Cebrián de Mazote, Valladolid. [recuperado: <https://arte-historia.com/arquitectura-y-arte-mozarabe/>].
63. Fig. 63. Planta de la Iglesia de San Julián de los Prados, Oviedo. [recuperado: http://el.tesorodeoviedo.es/index.php?title=San_Juli%C3%A1n_de_los_Prados].
64. Fig. 64. Planta del Salón Rico de Madinat al-Zahra, Córdoba. [recuperado: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Planta_del_sal%C3%B3n_de_recepciones_de_Abderram%C3%A1n_III,_Medina_Azahara.svg].
65. Fig. 65. Esquema hipotético del acceso a la macsura de al-Hakam II en el siglo X, Miguel Sobrino González, 1999. [recuperado: Ruiz Souza, 2001: 436].
66. Fig. 66. Arco de acceso a la macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba. [imagen de la autora, marzo de 2020].

67. Fig. 67. Croquis de la sección transversal de la hipótesis propuesta por Ruiz, dibujo de Miguel Sobrino, 1999. [recuperado: Ruiz Souza, 2001: 436].
68. Fig. 68. Fachada de la Basílica de San Ambrosio de Milán. [imagen de la autora, octubre de 2018].
69. Fig. 69. Esquema del Arco de Constantino, Roma. [recuperado: Melucco Vaccaro, 2000: 125].
70. Fig. 70. Representación del *Palatium* de Rávena, Iglesia de San Apolinar el Nuevo, Rávena. [imagen de la autora, marzo de 2019].
71. Fig. 71. Fachada del conocido como Palacio de Teodorico, Rávena. [imagen de la autora, marzo de 2019].
72. Fig. 72. Fachada principal de la Mezquita de Damasco, Siria. [recuperado: <https://lavelociraptor.wordpress.com/2013/07/07/mezquita-damasco/>].
73. Fig. 73. Fachada de la Iglesia de Santa María del Naranco, Oviedo. [imagen de la autora, julio de 2020].
74. Fig. 74. Vista de la nave central de la macsura con la primera pantalla de arcos polilobulados en primer plano y la segunda al fondo, Mezquita de Córdoba. [imagen de la autora, enero de 2020].
75. Fig. 75. Accesos del *mihrab* y del *sabat*, macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba. [imagen de la autora, febrero de 2020].
76. Fig. 76. Accesos del *mihrab* y del tesoro, macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba. [imagen de la autora, febrero de 2020].
77. Fig. 77. Vista del arco de acceso al santuario de Santa Maria Maggiore, Roma. [recuperado: <https://www.pinterest.es/pin/499266308671479948/>].
78. Fig. 78. Mosaico de la Ecclesia Mater, Museo del Bardo, Túnez. [recuperado: https://fr.wikipedia.org/wiki/Mosa%C3%AFque_de_l%27Ecclesia_Mater#/media/Fichier:Basilica_cristiana_proveniente_da_pietra_tombale_di_Tabarka_conservata_al_Bardo_di_Tunisi.jpg].
79. Fig. 79. Reconstrucción hipotética de la *Ecclesia Mater*. [recuperado: <http://archeologiechretienne.ive.org/?p=348>].

80. Fig. 80. Arcos de entrada al tramo presbiterial del Tempietto de Santa Maria della Valle en Cividale, Friul, Italia. [recuperado: <http://www.iccdold.beniculturali.it/index.php?it/401/campagne-fotografiche>].
81. Fig. 81. Arco romano de Medinaceli, Soria. [recuperado: <http://www.sorianitelaimaginas.com/localidades/medinaceli>].
82. Fig. 82. Vista del arco central de acceso al crucero, Iglesia de San Julián de los Prados, Oviedo. [imagen de la autora, julio de 2020].
83. Fig. 83. Tramo del *sancta sanctorum*, Iglesia de San Julián de los Prados, Oviedo. [imagen de la autora, julio de 2020].
84. Fig. 84. Interior de la Iglesia de San Miguel de Escalada, León. [recuperado: <https://www.pinterest.es/pin/74098356347144732/>].
85. Fig. 85. Interior de la Iglesia de Santa Cristina de Lena, Pola de Lena, Asturias. [recuperado: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/Pola_de_Lena%2C_Santa_Cristina-PM_34723.jpg].
86. Fig. 86. Iglesia Fantástica, Beato de Gerona, siglo X. [recuperado: <http://www.mozarabia.es/%E2%98%A7-mensaje-a-la-iglesia-de-sardes-estad-vigilantes-%E2%98%A7>].
87. Fig. 87. Basílica y baptisterio de Djemila, Argelia. Levantamiento 3D, realizado por Zamani Projects: des sites historiques de l'Afrique préservés. [recuperado: <https://www.3dvf.com/actualite-24229-zamani-project-sites-historiques-afrique-preserves-en-3d-html/>].
88. Fig. 88. Planta de la Iglesia de San Apolinar in Classe, Rávena. [recuperado: [https://fi.pinterest.com/pin/289497082284199844/?amp_client_id=CLIENT_ID\(&mweb_unauth_id={{default.session}}&simplified=true](https://fi.pinterest.com/pin/289497082284199844/?amp_client_id=CLIENT_ID(&mweb_unauth_id={{default.session}}&simplified=true)].
89. Fig. 89. Planta de la Basílica de Santa Sofía de Tesalónica. St. Sophia's. Thessalonica. Upper plan. TEXIER, Charles. Byzantine Architecture illustrated by a series of the earliest Christian edifices in the East, London, Day and Son, 1864. [recuperado: <https://eng.travelogues.gr/item.php?view=44809>].
90. Fig. 90. Iglesia de Santa Sofía de Tesalónica, alzado. [recuperado: Krautheimer, 2005, 339].

91. Fig. 91. Planta Iglesia de la Koimesis en Nicea, ¿siglo VIII? [recuperado: Krautheimer, 2005, 338].
92. Fig. 92. Planta del Monasterio de Hosios Lukas, Grecia. [recuperado: <https://www.pinterest.co.uk/pin/524880531545669175/>].
93. Fig. 93. Planta de la Iglesia de San Pedro de la Nave, Zamora. [recuperado: <https://www.flickr.com/photos/colegioelvalle-ccss/4165147885/>].
94. Fig. 94. Vista de la sala auxiliar norte de la sala sur, Iglesia de San Pedro de la Nave, Zamora. [imagen de la autora, febrero de 2020].
95. Fig. 95. Vista del presbiterio desde el crucero, Iglesia de San Pedro de la Nave, Zamora. [imagen de la autora, febrero de 2020].
96. Fig. 96. Vista aérea de la Iglesia de Santa Lucía del Trampal. [imagen cedida por Javier Delgado Mohatar, diciembre de 2018].
97. Fig. 97. Cabecera de la Iglesia Santa Lucía del Trampal. [imagen cedida por Javier Delgado Mohatar, diciembre de 2018].
98. Fig. 98. Vista exterior de las tres cúpulas del vestíbulo de la macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba. [imagen de la autora, enero de 2020].
99. Fig. 99. Cúpula de la Capilla del Lucernario, macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba. [imagen de la autora, enero de 2020].
100. Fig. 100. Cúpula de la Capilla Real (derecha) junto a la Cúpula del Lucernario (izquierda), macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba. [imagen de la autora, enero de 2020].
101. Fig. 101. Cúpula de la Capilla Real, Mezquita de Córdoba. [imagen de la autora, diciembre de 2018].
102. Fig. 102. Cúpula delante del *mihrab*, macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba. [imagen de la autora, febrero de 2020].
103. Fig. 103. Esquema constructivo de la cúpula previa al *mihrab*, Mezquita de Córdoba. [recuperado: Momplet Míguez, 2012: 248].
104. Fig. 104. Cúpula delante de la puerta del tesoro, macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba. [imagen de la autora, enero de 2020].
105. Fig. 105. Cúpula delante del *sabat*, macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba. [imagen de la autora, enero de 2020].

106. Fig. 106. Alzado y planta del Mausoleo de Santa Constanza, Roma. [recuperado: <https://www.pinterest.co.kr/pin/386957792978017403/>].
107. Fig. 107. Mausoleo de Gala Placidia, exterior, Rávena. [imagen de la autora, marzo de 2019].
108. Fig. 108. Bóveda central del Mausoleo de Gala Placidia, Rávena. [imagen de la autora, marzo de 2019].
109. Fig. 109. Planta y alzado de la basílica constantiniana del Santo Sepulcro y la Rotonda de la Anástasis, Jerusalén. [recuperado: <https://www.pinterest.es/pin/173529391877389285/>]
110. Fig. 110. Reconstrucción de la basílica de la Natividad en época constantiniana. [recuperado: <http://unratodearte.blogspot.com/2012/12/iglesia-de-la-natividad.html>].
111. Fig. 111. Basílica de la Natividad con las plantas del siglo IV y del VI superpuestas. [recuperado: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1296207412001653>].
112. Fig. 112. Planta de Santa Sofía de Constantinopla. [recuperado: <https://enclasedehistoria.wordpress.com/2015/10/12/santa-sofia-de-constantinopla/>].
113. Fig. 113. Alzado de Santa Sofía de Constantinopla en el siglo VI. [recuperado: De Wilhelm Lübke / Max Semrau: Grundriß der Kunstgeschichte. 14. Auflage. Paul Neff Verlag, Esslingen, 1908; German Wikipedia, original upload 28. Aug 2004 by Rainer Zenz, dominio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=387533>].
114. Fig. 114. Planta de la basílica de Santa Irene tras la reforma del siglo VIII. [recuperado: <https://es.slideshare.net/JGL79/u6-fin-del-mundo-antiguo-y-alta-edad-media-v-arte-bizantino-renacimiento-bizantino-arquitectura-15978605>].
115. Fig. 115. Vista de las dos cúpulas de la basílica de Santa Irene. [imagen de la autora, febrero de 2017].
116. Fig. 116. Planta de la Iglesia de San Vital de Rávena. [recuperado: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=429642>].
117. Fig. 117. Interior de la antigua iglesia de Santos Sergio y Baco en Estambul. [imagen de la autora, febrero de 2017].
118. Fig. 118. Alzado interior de la Iglesia de San Vital de Rávena. [imagen de la autora, marzo de 2019].

119. Fig. 119. Vista de las dos cúpulas de la Iglesia de San Vital de Rávena. [imagen de la autora, marzo de 2019].
120. Fig. 120. Planta de la Iglesia del Kathisma. [recuperado: https://fountainmagazine.com/index.php?option=com_content&view=article&id=5008:church-of-mary-november-2015&catid=109&Itemid=137].
121. Fig. 121. Planta de la Cúpula de la Roca, Jerusalén. [recuperado: <https://www.pinterest.co.uk/pin/521221356857239254/>].
122. Fig. 122. Alzado de la Cúpula de la Roca. [recuperado: <https://www.amazon.com/Ncross-Section-Cupola-Jerusalem-Poster/dp/B07CFZBJ45>].
123. Fig. 123. Interior de la Cúpula de la Roca. [recuperado: <https://www.amazon.com/Dome-Inside-Jerusalem-Israel-Postcard/dp/B074637XHT>].
124. Fig. 124. Planta de la Iglesia de San Nicolás de Myra, Turquía. [recuperado: Krautheimer, 2005, 335].
125. Fig. 125. Planta de la Iglesia de San Clemente de Ankara, Turquía. [recuperado: Krautheimer, 2005, 334].
126. Fig. 126. Planta de la Iglesia de Santa María de Melque, Toledo. [recuperado: <http://www.spanisharts.com/arquitectura/imagenes/prerromanico/melque.html>].
127. Fig. 127. Espacio central de la Iglesia de Santa María de Melque. [imagen de la autora, septiembre de 2018].
128. Fig. 128. Planta de la Iglesia de Santa Comba de Bande, Orense. [recuperado: <https://www.pinterest.es/pin/493566440383480227/>].
129. Fig. 129. Alzado exterior de la Iglesia de Santa Comba de Bande. [recuperado: Arce, Caballero, Utrero, 2003: 71].
130. Fig. 130. Arco de acceso del *sancta sanctorum* en la Iglesia de Santa Comba de Bande. [recuperado: https://gl.wikipedia.org/wiki/Igrexa_de_Santa_Comba_de_Bande#/media/Ficheiro:CabeiraSCBande.jpg].
131. Fig. 131. Arco de acceso a la sala del *mihrab* en la macsura de al-Hakam II. [imagen de la autora, febrero de 2020].
132. Fig. 132. Bóveda reconstruida del crucero de la Iglesia de San Pedro de la Nave. [imagen de la autora, febrero de 2020].

133. Fig. 133. Bóveda reconstruida del crucero de la Iglesia de San Pedro de la Nave. [imagen de la autora, febrero de 2020].
134. Fig. 134. Cúpula del vestíbulo anterior al *sancta sanctorum* en la Iglesia de Santa Lucía del Trampal. [imagen de la autora, diciembre de 2018].
135. Fig. 135. Planta Mezquita de Damasco. [recuperado: <https://www.pinterest.es/pin/290693350932964779/>].
136. Fig. 136. Cúpula central de la Mezquita de Damasco. [recuperado: http://www.ne.jp/asahi/arc/ind/2_meisaku/32_damascus/xuma_6eng.htm].
137. Fig. 137. Planta de la Mezquita al-Aqsa, Jerusalén. [recuperado: http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=monument;ISL;pa;Mon01;3;es].
138. Fig. 138. Planta de la Mezquita de `Amr, El Cairo. Plano de 1883. [recuperado: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Britannica_Mosque_Amr_Old_Cairo_plan.jpg]
139. Fig. 139. Planta de la Mezquita de Cairuán, Túnez. [recuperado: <https://www.pinterest.es/pin/491525746832258444/>].
140. Fig. 140. Vista de las cúpulas que cubren la nave principal de la Mezquita de Cairuán. [recuperado: <https://www.civitatis.com/en/tunis/kairouan-djem-trip/>].
141. Fig. 141. Interior de la Cúpula de la Roca. [recuperado: <https://www.islamiclandmarks.com/palestine-masjid-al-aqsa/interior-of-the-dome-of-the-rock/>].
142. Fig. 142. Alzado de la sala del *mihrab*, macsura de al-Hakam II. [imagen de la autora, febrero de 2020].
143. Fig. 143. Cúpula de la sala del *mihrab*, macsura de al-Hakam II. [imagen de la autora, febrero de 2020].
144. Fig. 144. Friso entre el primer y segundo cuerpo, sala del *mihrab* de la macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba. [imagen de la autora, febrero de 2020].
145. Fig. 145. Decoración exterior de la Iglesia de Santa María en Quintanilla de las Viñas, Burgos. [imagen de la autora, julio de 2019].
146. Fig. 146. Fuste de columna de la Iglesia de San Salvador Chellas, Museo do Carmo, Lisboa. [imagen de la autora, agosto de 2019].
147. Fig. 147. Detalle del arranque de la cúpula de la sala del *mihrab* sobre una banda de cuentas de collar, macsura de al-Hakam II. [imagen de la autora, febrero de 2020].

148. Fig. 148. Tempietto de Santa Maria della Valle en Cividale, Friul, siglo VIII. [recuperado: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cividale_Tempietto_Longobardo_-_Westportal_Lunette_Detail.jpg].
149. Fig. 149. Capitel de la Iglesia de San Pedro de la Nave, Zamora. [imagen de la autora, febrero de 2020].
150. Fig. 150. *Mihrab* de la Mezquita de Medina. [recuperado: <https://www.pinterest.es/mahmoudhoors/%D8%A7%-the-mihrab/>].
151. Fig. 151. *Mihrab* de la Mezquita de al-Mansur, Museo de Bagdad. [recuperado: https://archnet.org/collections/1249/media_contents/37886].
152. Fig. 152. Interior del *mihrab* de la Mezquita de Cairuán, Túnez. [recuperado: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wall_of_the_mihrab,_Great_Mosque_of_Kairouan.jpg].
153. Fig. 153. Sarcófago de Martos, Jaén, siglo IV. [recuperado: https://es.wikipedia.org/wiki/Sarc%C3%B3fago_paleocristiano_de_Martos#/media/Archivo:Sarc%C3%B3fago_paleocristiano_de_Martos_-_%C3%81ngel_M._Felic%C3%ADsimo.jpg].
154. Fig. 154. Sarcófago de Juno Basso, Roma, siglo IV. [recuperado: https://temasycomentariosartepaeg.blogspot.com/p/blog-page_217.html].
155. Fig. 155. Cátedra de Maximiano de Rávena y detalle del frontal. [recuperado: https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A1tedra_de_Maximiano].
156. Fig. 156. Cátedra de Maximiano de Rávena y detalle del frontal. [recuperado: https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A1tedra_de_Maximiano].
157. Fig. 157. Sección de la sala del *mihrab* de al-Hakam II. [recuperado: https://cvc.cervantes.es/actcult/mezquita_cordoba/fichas/mezquita_c/mihrab.htm].
158. Fig. 158. Nicho de caliza y arenisca del Museo Copto de El Cairo, siglo V. [recuperado: Dalton, 1911: 39-41].
159. Fig. 159. Nicho de caliza y arenisca del Museo Copto de El Cairo, siglo V. [recuperado: Dalton, 1911: 39-41].
160. Fig. 160. Dintel de madera Museo Copto de El Cairo, siglo VII. [recuperado: Dalton, 1911: 60].

161. Fig. 161. Paneles de fuente del Monasterio de Lavra en Monte Athos, Grecia. [recuperado: Dalton, 1911: 45].
162. Fig. 162. Sarcófago de Valentiniano III del Mausoleo de Gala Placidia en Rávena. [imagen de la autora, marzo de 2019].
163. Fig. 163. Crismón del Sarcófago de Domitila en Roma, siglo IV. [recuperado: <http://sabernoestademas.blogspot.com/2014/04/los-primeros-simbolos-cristianos.html>].
164. Fig. 164. Evangelario de Rábula, fol. 9, Biblioteca Laurenziana, Florencia. [recuperado: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Rabula_Gospels#/media/File:RabulaGospelsFolio09vMatthewJohn.jpg].
165. Fig. 165. Díptico de la Emperatriz Ariadna, Museo del Bargello, Florencia. [recuperado: https://es.wikipedia.org/wiki/Elia_Ariadna#/media/Archivo:Imp%C3%A9ratrice_Ariane.JPG].
166. Fig. 166. Mosaico de la Emperatriz Teodora, Iglesia de San Vital de Rávena. [imagen de la autora, marzo de 2019].
167. Fig. 167. *Dirham* de plata del siglo VII, Damasco. [recuperado: <https://www.pinterest.es/pin/520588038148296007/>].
168. Fig. 168. Placa-nicho de la Alcazaba de Mérida. [recuperado: Morín de Pablos, 2014: 26].
169. Fig. 169. Nicho de Mérida, Museo Arqueológico de Mérida. [recuperado: http://www.lascasasdebelvis.es/historia-de-la-comarca/periodo-visigodo/cancel-visigodo_2-museo-visigodo-de-merida/].
170. Fig. 170. Placa-nicho del Museo Arqueológico de Mérida. [recuperado: <http://baulitoadelrte.blogspot.com/2018/02/museo-arqueologico-de-arte-visigodo-de.html>].
171. Fig. 171. Placas decorativas del *mihrab* de al-Hakam II. [imagen de la autora, octubre de 2020].
172. Fig. 172. Hornacina monolítica del Museo Arqueológico de Córdoba. [imagen de la autora, enero de 2020].

173. Fig. 173. Vista lateral de la hornacina monolítica del Museo Arqueológico de Córdoba. [imagen de la autora, enero de 2020].
174. Fig. 174. Fragmento de nicho, excavación de Félix Hernández, Córdoba. [recuperado: Calvo Capilla, 2007: 174].
175. Fig. 175. Ladrillo visigodo del Museo Arqueológico de Córdoba. [imagen de la autora, enero de 2020].
176. Fig. 176. Placa con crismón, siglo VI, Mezquita de Córdoba. [imagen de la autora, octubre de 2020].
177. Fig. 177. Oratorio de Valdecanales, Rus (Jaén). [imagen de la autora, julio de 2019].
178. Fig. 178. Detalle de un arco/hornacina del Oratorio de Valdecanales. [imagen de la autora, julio de 2019].
179. Fig. 179. Venera del muro de cierre del ábside de la Iglesia de San Pedro de la Nave. [imagen de la autora, febrero de 2020].
180. Fig. 180. Venera del muro de cierre del ábside de la Iglesia de San Pedro de la Nave. [imagen de la autora, febrero de 2020].
181. Fig. 181. Cúpula delante del *mihrab*, macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba. [imagen de la autora, febrero de 2020].
182. Fig. 182. Detalle de las líneas arquitectónicas cubiertas por mosaicos de la cúpula delante del *mihrab*. [imagen de la autora, febrero de 2020].
183. Fig. 183. Detalle del centro de la cúpula que precede al *mihrab*. [imagen de la autora, febrero de 2020].
184. Fig. 184. Arco de acceso a la sala del *mihrab*. [imagen de la autora, enero de 2020].
185. Fig. 185. Interior del arco de acceso al *mihrab*. [imagen de la autora, junio de 2020].
186. Fig. 186. Puerta de acceso a la Mezquita de Córdoba. [imagen de la autora, septiembre de 2019].
187. Fig. 187. Detalle de las dovelas del arco de acceso a la sala del *mihrab*. [imagen de la autora, febrero de 2020].

188. Figs. 188. Detalle de las dovelas del arco de acceso a la sala del *mihrab*. [imagen de la autora, febrero de 2020].
189. Fig. 189. Detalle de las líneas de enmarcación del arco y del alfiz del arco de acceso a la sala del *mihrab*. [imagen de la autora, febrero de 2020].
190. Fig. 190. Detalle de la decoración epigráfica, arco de acceso a la sala del *mihrab*. [imagen de la autora, febrero de 2020].
191. Fig. 191. Detalle de los círculos que enmarcan la decoración epigráfica, arco de acceso a la sala del *mihrab*. [imagen de la autora, febrero de 2020].
192. Fig. 192. Detalle mosaico romano Museo Arqueológico de Sevilla. [imagen de la autora, noviembre de 2019].
193. Fig. 193. Detalle de mosaico romano de la Colección del Alcázar de los Reyes Cristianos, Córdoba. [imagen de la autora, octubre de 2020].
194. Fig. 194. Arquería superior en el arco de acceso al *mihrab*, macsura de al-Hakam II. [imagen de la autora, febrero de 2020]
195. Fig. 195. Puerta de acceso al *sabat*, macsura de al-Hakam II. [imagen de la autora, junio de 2020].
196. Fig. 196. Detalle de la inscripción en la base de la cúpula del *mihrab*. [imagen de la autora, febrero de 2020].
197. Fig. 197. Mausoleo de los Julios, San Pedro del Vaticano, Roma. [recuperado: https://es.wikipedia.org/wiki/Tumba_de_los_Julios#/media/Archivo:Christus_Sol_Invictus.jpeg].
198. Fig. 198. Panel busto de Costanza, Mausoleo de Santa Costanza, Roma. [recuperado: https://www.wikiwand.com/en/Santa_Costanza].
199. Fig. 199. Detalle del panel del eje principal sur del Mausoleo de Santa Costanza. [recuperado: Brandenburg, 2005: 84].
200. Fig. 200. Muro norte de la Capilla de San Víctor in Ciel d'Or. [recuperado: Zaigaykina, 2012: 138].
201. Fig. 201. Busto de San Víctor, Capilla de San Víctor in Ciel d'Or. [recuperado: Zaigaykina, 2012: 137].
202. Fig. 202. Mausoleo de Gala Placidia, Rávena. Vista desde el acceso norte. [imagen de la autora, marzo de 2019].

203. Fig. 203. Mausoleo de Gala Placidia. Detalle de la decoración vegetal del arco norte. [imagen de la autora, marzo de 2019].
204. Fig. 204. Mausoleo de Gala Placidia. Detalle de la decoración vegetal del arco norte. [imagen de la autora, marzo de 2019].
205. Fig. 205. Mausoleo de Gala Placidia. Luneto del brazo Oeste. [imagen de la autora, marzo de 2019].
206. Fig. 206. Mausoleo de Gala Placidia. Luneto muro sur. [imagen de la autora, marzo de 2019].
207. Fig. 207. Cúpula del Mausoleo de Gala Placidia. [imagen de la autora, marzo de 2019].
208. Fig. 208. Interior de Santa Sofía de Constantinopla. [recuperado: <https://www.tallericonograficosanlucas.com/single-post/2018/01/23/El-icono-de-la-luz-en-Catedral-de-Santa-Sofia>].
209. Fig. 209. Juan II e Irene ante la *Theotokos*, tribuna de la galería sur, siglo XII, Santa Sofía de Constantinopla. [imagen de la autora, febrero de 2017].
210. Fig. 210. Constantino IX y Zoé ante Cristo entronizado, galería sur, siglo XI, Santa Sofía de Constantinopla. [imagen de la autora, febrero de 2017].
211. Fig. 211. Virgen entronizada con el Niño, siglo IX, Santa Sofía de Constantinopla. [imagen de la autora, febrero de 2017].
212. Fig. 212. Mosaico del ábside de la Iglesia del Monasterio de Mor Gabriel, Mardin, Turquía. [recuperado: http://suesturkishadventures.com/wp-content/uploads/2012/10/IMG_7554.jpg].
213. Fig. 213. Bóveda del presbiterio de Mor Gabriel. [recuperado: <https://grandeflanerie.com/portfolio/syriacmardin/>].
214. Fig. 214. Muro Norte del presbiterio de la Iglesia de San Vital de Rávena. [imagen de la autora, marzo de 2019].
215. Fig. 215. Bóveda del tramo presbiterial de la Iglesia de San Vital de Rávena. [imagen de la autora, marzo de 2019].
216. Fig. 216. Bóveda del ábside, Iglesia de San Vital de Rávena. [imagen de la autora, marzo de 2019].

217. Fig. 217. Mosaico de la Emperatriz Teodora, Iglesia de San Vital de Rávena. [imagen de la autora, marzo de 2019].
218. Fig. 218. Palmera del mosaico del Kathisma. [imagen de Christian Sahner, recuperado: <https://twitter.com/ccsahner/status/1209101415269965825?lang=el>].
219. Fig. 219. Adoración de los Magos, Iglesia de San Apolinar el Nuevo, Rávena. [imagen de la autora, marzo de 2019].
220. Fig. 220. Detalle de la palmera bajo la ciudad de Belén, Iglesia de San Vital de Rávena. [imagen de la autora, marzo de 2019].
221. Fig. 221. Mosaico de pavimento del Palacio omeya de Jirbat al-Mafjar, Jordania. [recuperado: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/byzantium-and-islam/blog/where-in-the-world/posts/khirbat-al-mafjar>].
222. Fig. 222. Detalle de una corona enjorada, Cúpula de la Roca. [recuperado: <https://i2.wp.com/www.seetheholyland.net/wp-content/uploads/Dome-of-the-Rock5.jpg?ssl=1>].
223. Fig. 223. Detalle de los frutos, Cúpula de la Roca. [recuperado: <https://www.alamy.com/stock-photo/dome-of-the-rock-jerusalem-and-interior.html>].
224. Fig. 224. Detalle de las vides, Cúpula de la Roca. [recuperado: <https://friedemannwo.wordpress.com/2016/10/>].
225. Fig. 225. Palmeras datileras en la Cúpula de la Roca. [recuperado: <https://www.jerudesign.org/item/palm-tree-dome-rock/>].
226. Fig. 226. Detalle del pórtico Oeste, Mezquita de Damasco. [recuperado: <https://www.pinterest.es/pin/347058715016123754/>].
227. Fig. 227. Detalle izquierdo del pórtico Oeste, Mezquita de Damasco. [recuperado: <https://www.pinterest.es/pin/427349452112295680/>].
228. Fig. 228. Palmera datilera del pórtico, Mezquita de Damasco. [recuperado: <https://www.romeartlover.it/Damasco2.html>].
229. Fig. 229. Palmera del pabellón del tesoro, Mezquita de Damasco. [recuperado: <https://www.pinterest.es/pin/427349452112295657/>].
230. Fig. 230. Detalle del intradós de la arquería del pórtico, Mezquita de Damasco. [recuperado: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-islam/islamic-art-early/a/the-great-mosque-of-damascus>].

231. Fig. 231. Hornacina coronada con venera, Mezquita de Damasco. [recuperado: <https://www.pinterest.es/pin/269301252689577347/>].
232. Fig. 232. Detalle del fresco de la Iglesia de San Julián de los Prados, Oviedo. [imagen de la autora, julio de 2020].
233. Fig. 233. Detalle del fresco de la Iglesia de San Julián de los Prados, Oviedo. [imagen de la autora, julio de 2020].
234. Fig. 234. Imposta derecha del arco de acceso al *mihrab*, macsura de al-Hakam II, Mezquita de Córdoba. [imagen de la autora, julio de 2020].
235. Fig. 235. Detalle central de la cúpula anterior al *mihrab* de la macsura de al-Hakam II. [imagen de la autora, febrero de 2020].
236. Fig. 236. Detalle del arco de acceso al *mihrab*. [imagen de la autora, febrero de 2020].
237. Fig. 237. Acceso al *mihrab* de al-Hakam II. [imagen de la autora, junio de 2020].
238. Fig. 238. Detalle de la estrella de ocho puntas, tambor de la cúpula de la sala del *mihrab* de al-Hakam II. [imagen de la autora, junio de 2020].

15. BIBLIOGRAFÍA.

1. ABAD CASAL, L., GUTIÉRREZ LLORET, S., GAMO PARRAS, B. (2000): “La Basílica y el Baptisterio del Tolmo de Minateda (Hellín, Albacete)”, *Archivo Español de Arqueología*, Vol. 73, N° 181-182, pp. 193-222.
2. ABAD CASTRO, C. (2009): “El oratorio de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* vol. 21, pp. 9-30.
3. ABAD CASTRO, C. (2014): “Nuevos datos acerca de la ampliación de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba y algunas hipótesis sobre la zona de la maqsura de época emiral”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* vol. 25, pp. 9-21.
4. ABBOUD HAGGAR, S. (2000): “Apocalipsis, resurrección y Juicio Final en la cultura islámica”, *En pos del Tercer Milenio. Apocalíptica, Mesianismo, Milenarismo e Historia*, Salamanca, pp. 43-77.
5. AL BUJARI, AMER QUEVEDO, I. (Trad.) (2020): *Sahih al-Bujari. Enseñanzas del Profeta Muhammad*, Buenos Aires.
6. ALFAYÉ VILLA, S. (2016): “Temor y experiencia religiosa en el mundo antiguo: a modo de prólogo”, *Arys: Antigüedad, Religiones y Sociedades*, N° 14, Madrid, pp. 7-20.
7. ALFAYÉ VILLA, S. (2016): “Temor y experiencia religiosa en el mundo antiguo”, *ARYS* n° 14, pp. 7-23.
8. ALMAGRO GORBEA, A. (2011): “Una visión virtual de la arquitectura de Al-Andalus. Quince años de investigación en la Escuela de Estudios Árabes”, *Virtual Archaeology Review*, Vol. 2, N° 4, Valencia, pp. 105-114.
9. ALMAGRO GORBEA, A. (2015): “Las Antigüedades Árabes en la Real Academia de San Fernando”, *El Legado de al-Ándalus. Las Antigüedades Árabes en los dibujos de la Academia*, Madrid, pp. 13-29.
10. ALMAGRO GORBEA, A.; MAIER ALLENDE, J. (2014): “Los inicios de la arqueología islámica” en ALMAGRO GORBEA, M.; MAIER ALLENDE, J. (Eds.): *De Pompeya al Nuevo Mundo. La corona española y la arqueología en el siglo XVIII*, Madrid, pp. 229-391.

11. ÁLVAREZ JUNCO, J. (2001): *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid.
12. ÁLVAREZ VICENTE, A. (2016): *La Iglesia de los Santos Sergio y Baco del Viejo Cairo en el contexto de lo copto y su restauración (1999-2004)*, Valladolid.
13. ÁLVAREZ VICENTE, A. (2018): “La Iglesia de los Santos Sergio y Baco del Viejo Cairo: análisis tras la restauración y la excavación arqueológica a comienzos del tercer milenio”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Nº 37, Madrid, pp. 277-294.
14. ANDRAE, T. (1955): *Les origines de l’Islam et le Christianisme*, París.
15. ARCE SÁINZ, F. (2015): “La supuesta basílica de San Vicente en Córdoba: de mito histórico a obstinación historiográfica”, *Al-Qantara: revista de estudios árabes*, Nº 36 (1), Madrid, pp. 11-44.
16. ARCE SÁINZ, F., CABALLERO ZOREDA, L. (1997): “La Iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora). Arqueología y Arquitectura”, *Archivo Español de Arqueología*, vol. 70, Nº 175-176, Madrid, pp. 221-274.
17. ARCE SÁINZ, F., CABALLERO ZOREDA, L., UTRERO AGUDO, M.Á. (2003): “Santa Comba de Bande (Orense): arquitectura y documentación escrita”, *Arqueología de la Arquitectura*, Nº 2, Madrid, pp. 69-74.
18. ARCE SÁINZ, F., CABALLERO ZOREDA, L., UTRERO AGUDO, M.Á. (2003): “Santa María de los Arcos de Tricio (La Rioja), Santa Coloma (La Rioja) y la Asunción de San Vicente del Valle (Burgos). Tres miembros de una familia arquitectónica”, *Arqueología de la Arquitectura*, Nº 2, Madrid, pp. 81-86.
19. ARGÁRATE, P. (1996): “El ser creado en los escritos de Máximo el Confesor”, *Communio*, Vol. XXIX-1, Madrid, pp. 3-28.
20. ARIÉ, R. (1990): “España Musulmana (siglos VIII-XV)”, Barcelona.
21. ARMSTRONG, K. (1997): “Sacred Space: the holiness of islamic Jerusalem”, *Journal of Islamic Jerusalem studies*, Dundee, pp. 5-20.
22. ARNAU AMO, J. (2014): *El espacio, la luz y lo santo. La arquitectura del templo cristiano*, Toledo.
23. ARRECHEA MIGUEL, J. (1989): *Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Valladolid.

24. AVNER, R. (2006-2007): "The Kathisma: a christian and muslim pilgrimaje site, *ARAM*, N° 18-19, pp. 541-557.
25. AVNER, R. (2010): "The Dome of the Rock in light of the development of concentric martyria in Jerusalem: architecture and architectural iconography", *Muqarnas* vol. 27, pp. 31-49.
26. BALDELLOU SANTOLARIA, M.Á. (1991): *Ricardo Velázquez Bosco*, Madrid.
27. Bango Torviso, I. (2001): *Arte Prerrománico Hispano. El arte en la España cristiana de los siglos VI al XI*, Summa Artis, Vols. VIII-II, Madrid.
28. BANGO TORVISO, I. (2008): "Los expolios del paisaje monumental y la arquitectura hispana de los siglos VII a XI. Reflexiones sobre el proceso constructivo de San Miguel de Escalada", *De Arte* n° 7, pp. 7-50.
29. BANGO TORVISO, I. (2012): "711/842. Siglo y medio de cultura material de la España cristiana desde la invasión. Musulmanes y cristianos determinantes de una mistificación "históricocultural" que no cesa", *Anales de Historia del Arte*, Vol. 22, esp. II, Madrid, pp. 57-90.
30. BANGO TORVISO, I. (2013): "711/842. Siglo y medio de la cultura material de la España cristiana desde la invasión. Musulmanes y cristianos determinantes de una mistificación "histórico-cultural" que no cesa", *Anales de Historia del Arte* vol. 22 Núm. Espec. (II), pp. 57-90.
31. BANGO TORVISO, I.; BORRÁS GUALIS, G. (1996): *Arte Bizantino y Arte del Islam*, Barcelona.
32. BARCELÓ PERELLÓ, M. (1991): "El califa patente: el ceremonial Omeya de Córdoba y la escenificación del poder", *Estructuras y formas de poder en la Historia*, Salamanca, pp. 51-72.
33. BARRAL I ALTET, X. (2002): *La Alta Edad Media: de la Antigüedad Tardía al año mil*, Colonia.
34. BARRUCAND, M., BERDNOZ, A. (1992): *Arquitectura islámica en Andalucía (miscelánea)*, Madrid.
35. BARSANTI, C. (2011): "The Marble Floor of St. John Studius in Constantinople: A Neglected Masterpiece", *Mosaics of Turkey and Parallel Developments in the Rest of the*

- Ancient and Medieval World: Questions of Iconography, Style and Technique from the Beginnings of Mosaic until the Late Byzantine Era*, Estambul, pp. 87-98.
36. BECKWITH, J. (1988): *Early Christian and Byzantine Art*, Londres.
 37. BEHRENS ABOUSEIF, D. (1998): *Islamic architecture in Cairo: an introduction*, Leiden.
 38. BEIGBEDER, O. (1981): *Le Symbolique (Que sais-je?)*, París.
 39. BINNS, J. (2009): *Las iglesias cristianas ortodoxas*, Madrid.
 40. BLAIR, S., BLOOM, J. (2002): *Islamic Arts*, Londres.
 41. BLAIR, S., BLOOM, J. (2004): "Historia de los Abbasíes y sus sucesores. Arquitectura", en HATTSTEIN, M.; DELIUS, P. (Eds.): *Arte y Arquitectura del Islam*, Barcelona, pp. 90-118.
 42. BLOCH, M. (2008): *Los reyes taumaturgos*, Madrid.
 43. BLOCH, M. (2008): *Los reyes taumaturgos*, Madrid.
 44. BLOOM, J. (1993): "On the transmission of design in Early Islamic Architecture", *Muqarnas* nº 10, pp. 21-28.
 45. BORGE CORDOVILLA, F.J. (2017): "Santa María de Naranco: de pabellón profano a palacio sagrado. Hipótesis de interpretación en función del análisis simbólico y arquitectónico", *Anuario de la Sociedad Protectora de Balesquida*, Nº2, Oviedo, pp. 159-183.
 46. BORRUT, A. (2011): *Entre mémoire et pouvoir: L'espace syrien sous les derniers Omeyyades et les premiers Abbassides (v. 72-193/692-809)*, Leiden/Boston.
 47. BOSARTE DE LA CRUZ, I. (1798): "(I) Disertación sobre el estilo que llaman Gótico en las obras de Arquitectura", *Gabinete de Lectura Española ó Colección de muchos papeles curiosos de escritores antiguos y modernos de la Nación. Contiene noticias para ayudar a formar el juicio sobre las obras de Arte, las costumbres de diferentes pueblos y edades, sobre muchos puntos de la Historia Nacional, y otros de varia erudición por medio de la simple lectura*, nº III, Madrid, Nota: según Palau, 6,2, n. 96062, serie de 1798, volumen conservado en la Facultad de Teología de la Universidad de Granada.
 48. BOUAYED BAGHDADLI, K.A. (2018): *Mushaf Utman en al-Ándalus y el Magreb a través de las crónicas musulmanas: estudio y análisis de estas fuentes*, Madrid.

49. BRANDENBURG, H. (2005): *The ancients churches of Rome. From the fourth to the seventh century*, Bruselas.
50. BRIQUEL CHATONET, F., MURIEL, D. (2017): *Le monde syriaque. Sur les routes d'un christianisme ignoré*, Paris.
51. BRONSON DEWING, H. (1940): *Procopius: buildings*, VII, Indiana.
52. BRONSON, H. (1940): *Procopius*, vol. VII., Londres.
53. BROWN, B. (2001): "Thing Theory", *Critical Inquiry*, N° 28, Chicago, pp. 1-21.
54. BROWN, P. (1989): *El mundo en la Antigüedad Tardía (de Marco Aurelio a Mahoma)*, Madrid.
55. BROWN, R.E., FITZMYER, J.A., MURPHY, R.E. (1972): *Comentario Bíblico "San Jerónimo"*, Madrid.
56. BRUBAKER, L. (1999): *Vision and meaning in Ninth Century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge.
57. BRUBAKER, L. (2010): "Icons and Iconomachy", *A companion to Byzantium*, Chichester, pp. 323-337.
58. BUENO ROCHA, J. (1970): "El sepulcro de Santa Eulalia de Mérida", *Revista de Estudios Extremeños*, Vol. 26, N° 3, Badajoz, pp. 463-497,
59. BURCKHARDT, T. (1976): *Art of Islam: language and meaning*, Londres.
60. BURCKHARDT, T. (1985): *L'art De L'islam: Langage Et Signification*, Paris.
61. BURCKHARDT, T. (1988): *El arte del Islam: lenguaje y significado*, Palma de Mallorca.
62. BURKE, P. (2010): *Hibridismo cultural*, Madrid.
63. BURN, L. (2004): *Hellenistic Art: from Alexander the Great to Augustus*, Los Ángeles.
64. CABA VANDELLÒS, O. (2016): "El mosaico de Centcelles y la evolución del ciclo estacional clásico en contextos cristianos", *Pyrenae*, vol. 47, N° 2, Barcelona, pp. 65-94.
65. CABALLERO ZOREDA, L. (1994-1995): "Un canal de transmisión de lo clásico en la Alta Edad Media española. Arquitectura y escultura de influjo Omeya en la Península Ibérica entre mediados del siglo VII e inicios del siglo X", *Al-Qantara: revista de estudios árabes*, N° 15-16, Madrid, pp. 107-124 y 231-248.
66. CABALLERO ZOREDA, L. (2004): *La iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora)*, Zamora.

67. CABALLERO ZOREDA, L. (2012): "A propósito del centenario del 711. Apuntes sobre método de la Arqueología de la Arquitectura", *Anales de Historia del Arte*, Vol. 22, esp. II, Madrid, pp. 101-130.
68. CABALLERO ZOREDA, L. (2013): "Producciones constructivas y decorativas. Indicadores cronológico-culturales de la alta Edad Media hispánica", *Archivo Español de Arqueología*, Madrid, pp. 187-214.
69. CABALLERO ZOREDA, L., FEIJOÓ MARTÍNEZ, S. (1995): "Análisis de elementos constructivos en Santa Eulalia de Mérida-España", *Informes de la Construcción*, Vol. 46, N° 435, Madrid, pp. 51-62.
70. CABALLERO ZOREDA, L., LATORRE MACARRÓN, J.I. (1980): *La iglesia y el monasterio visigodo de Santa María de Melque (Toledo), San Pedro de La Mata (Toledo) y Santa Comba de Bande (Orense): arqueología y arquitectura*, Madrid.
71. CABALLERO ZOREDA, L., MATEOS CRUZ, P. (1998): "Hallazgos arqueológicos en la Iglesia de Santa Eulalia de Mérida", *Arqueología, Paleontología y Etnografía*, N° 4, Madrid, pp. 337-366.
72. CABALLERO ZOREDA, L., SÁEZ LARA, F. (1999): "La Iglesia mozárabe de Santa Lucía del Trampal Alcuéscar (Cáceres): arqueología y arquitectura", Mérida.
73. CABALLERO ZOREDA, L., SÁEZ LARA, F. (1999): *La Iglesia Mozárabe de Santa Lucía del Trampal, Alcuéscar (Cáceres). Arqueología y Arquitectura*, Mérida.
74. CABALLERO ZOREDA, L., SASTRE DE DIEGO, I. (2013): "Espacios de la liturgia hispana de los siglos V al X", *El Canto Mozárabe y su entorno. Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*, Madrid, pp. 259-291.
75. CALVO CAPILLA, S. (2007): "Las primeras mezquitas de al-Ándalus a través de las fuentes árabes (92/711-170/785)", *Al-Qantara: Revista de Estudios Árabes* vol. 28 fasc. 1, pp. 143-179.
76. CALVO CAPILLA, S. (2008): "La ampliación califal de la Mezquita de Córdoba: mensajes, formas y funciones", *Goya: Revista de arte* n° 323, pp. 89-107.
77. CALVO CAPILLA, S. (2009): "Los símbolos de la autoridad emiral (138/756-300/912): las mezquitas aljamas como instrumento de islamización y espacio de representación", *De Hispalis a Isbiliya*, Sevilla, pp. 87-110.

78. CALVO CAPILLA, S. (2012): "Madinat al-Zahra y la observación del tiempo: el renacer de la Antigüedad Clásica en la Córdoba del siglo X", *Anales de Historia del Arte*, Vol. 22, Núm. Especial (II), Madrid, pp. 131-160.
79. CALVO CAPILLA, S. (2014), *Las Mezquitas de al-Ándalus*, Almería.
80. CAMERON, A. (1998): *El mundo mediterráneo en la Antigüedad Tardía (395 - 600)*, Barcelona.
81. CAMPBELL, S., CUTLER, A. (1991): "Gems", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. 2., New York-Oxford.
82. CAPPONI, C., "Storia della basilica attraverso i secoli", en CAPPONI, C. (Ed.): *Milano: basilica di Sant'Ambrogio. Guida alla visita*, pp. 15-24.
83. CARRILLO CALDERERO, A. (2003): "Las cúpulas de muqarnas: consideraciones generales acerca de un posible significado", *Imafronte*, vol. 17, Murcia, pp. 7-21.
84. CERRILLO MARTÍN DE CÁCERES, E. (1973): "Cancel de época visigoda de Montánchez, Cáceres", *Zephyrus*, Nº 23, Salamanca, pp. 261-269.
85. CERRILLO MARTÍN DE CÁCERES, E. (1974): "Los relieves de época visigoda decorados con grandes crismones", *Zephyrus*, Nº 25, Salamanca, pp. 439-445.
86. CERRILLO MARTÍN DE CÁCERES, E., CRUZ VILLALÓN, M. (1988): "La iconografía arquitectónica desde la Antigüedad a la época visigoda: ábsides, nichos, veneras y arcos", *Anas*, Nº 1, Mérida, pp. 187-201.
87. CHAFEI, N. (2008): "Volviendo a discutir sobre Centcelles", *Arqueología y Territorio*, Nº 5, Granada, pp. 101-112.
88. CHALMETA GENDRÓN, P. (1973): "Una historia discontinua e intemporal (Jabar)", *Hispania: Revista española de Historia*, Madrid, Nº 123, pp. 23-76.
89. CHEDDADI, A. (2002) (Trad.): *Le Livre des exemples. Autobiographie. Muqaddima*, París.
90. CHEN, D. (1980): "The design of the Dome of the Rock in Jerusalem", *Palestine Exploration Quarterly*, Vol. 112, Nº 1, Oxford, pp. 41-50.
91. CHRISTYS, A. (2018): "'Made by the ancients': romaness in al-Andalus", en POHL, W., GANTNER, C., GRIFONI, C., POLLHEIMER-MOHAUPT, M. (Eds.): *Transformations of Romanness. Early Medieval Regions and Identities, Millennium-Studien zu Kultur und Geschichte des erstens Jahrtausends n.*

- Chr./Millennium Studies in the culture and history of the first millennium C.E.* vol. 71, pp. 379-392.
92. CHUECA GOITIA, F. (1981): *Invariantes castizos de la arquitectura española; Invariantes en la arquitectura hispanoamericana; Manifiesto de la Alhambra*, Barcelona.
 93. CHUECA GOITIA, F. (2000): *Historia de la Arquitectura Occidental: de Grecia al Islam*, Madrid.
 94. COLLINS, R. (1991): *La conquista árabe (710-797)*, Madrid.
 95. CORTÉS ARRESE, M. (1999): *El arte bizantino*, Madrid.
 96. CORTÉS ARRESE, M. (2010): *Bizancio: el triunfo de las imágenes sagradas*, Madrid.
 97. CORTÉS SOROA, J. (2005) (Trad.): *El Corán*, Barcelona.
 98. COX MILLER, P. (2009): *The corporeal imagination. Signifying the holy in Late Ancient Christianity*, Philadelphia.
 99. CRESSIER, P.
 100. CRESSIER, P., CANTER SOSA, M. (1995): “Diffusion et remploi des chapiteaux omeyyades après la chute du califat de Cordoue”, *Productions et exportations africaines*, VI Coloquio, Paris, pp. 159-176.
 101. CRESWELL, K.A.C. (1979): *Compendio de arquitectura paleoislámica*, Sevilla.
 102. CRONE, P., COOK, M. (1979): *Hagarism: the making of the islamic world*, Londres.
 103. CROSS, F.L., LIVINGSTONE, E.A. (2005): *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, Oxford.
 104. CRUZ VILLALÓN, M. (1985): *Mérida visigoda: la escultura arquitectónica y litúrgica*, Badajoz.
 105. CRUZ VILLALÓN, M. (2009): “El paso de la Antigüedad a la Edad Media: la incierta identidad del arte visigodo”, *Arte de épocas inciertas. De la Edad Media a la Edad Contemporánea*, Zaragoza, pp. 7-45.
 106. DAGRON, G. (1984): *Constantinople Imaginaire: Études sur le recueil des patria*, Paris.
 107. DE NAVASCUÉS JUAN, J.M. (1970): “El oratorio de Valdecanales (Jaén)”, Madrid. Edición digital a partir de *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas*

- Artes de San Fernando*, núm. 31, segundo semestre, pp. 82-84. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
108. DE PALOL I SALELLAS, P. (1967): *Arqueología cristiana de la España romana: siglos IV-VI*, Madrid.
 109. DE PALOL I SALELLAS, P. (1969): *Arte Paleocristiano en España*, Barcelona.
 110. DE PALOL I SALELLAS, P. (1968): *Arte hispánico de la época visigoda*, Barcelona.
 111. DE PALOL I SALELLAS, P. (1988): *La Basílica de San Juan de Baños*, Palencia.
 112. DEWEY, J. (2008): *El arte como experiencia estética*, Barcelona.
 113. DÍEZ DE VELASCO ABELLÁN, F. (2016): “El miedo y la religión: algunas consideraciones generales”, *Arys: Antigüedad, Religiones y Sociedades*, Nº 14, Madrid, pp. 23-41.
 114. DODDS, J. (1992): “The Great Mosque of Cordoba”, *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*, pp. 11-25.
 115. DONNER, F. M. (1998): *Narratives of islamic origins: the beginnings of islamic his historical writings*, Nueva Jersey.
 116. DONNER, F. M. (2002): “From believers to muslims. Patterns of communal identity in early islam”, *Al-abhath: quarterly journal of the American University of Beirut*, Vol. 50, Beirut, pp. 9-53.
 117. DRIDI, A. (2015): “Christians of Fustat in the first three centuries of Islam. The making of a new society”, *A cosmopolitan city. Muslims, christians and jews in Old Cairo*, Chicago, pp. 33-43.
 118. DURAND, J.N.L. (1802): *Preçis des Leçons d'Architecture*, Paris.
 119. DURKHEIM, É. (1996): *The elementary forms of religious life*, Nueva York.
 120. DUVAL, N. (1973): *Les églises africaines a deux absides: recherches archéologiques sur la liturgie chrétienne en afrique du nord*, Vol. 2, inventaire des monuments-interprétation, Ser. Bibliothèque des écoles françaises d'athènes et de rome, (218bis).
 121. ELIADE, M. (1999): *Historia de las Creencias y de las Ideas Religiosas*, vol. II, Barcelona.

122. ELSNER, J. (2004): "The viewer and the vision: the case of the Sinai apse", *Art History*, Nº 17, Cambridge, pp. 81-102.
123. ENDERLEIN, V. (2012): "Siria y Palestina: el califato de los Omeya", *Islam: Arte y Arquitectura*, Barcelona, pp. 58-64.
124. ETTINGHAUSEN, R., GRABAR, O. (1996): *Arte y arquitectura del Islam: 650-1250*, Madrid.
125. EWERT, C. (1995): "La Mezquita de Córdoba: santuario modelo del Occidente islámico", *La arquitectura islámica del Islam occidental*, Granada, pp. 53-68.
126. EWERT, C. (1995): "Precedentes de la arquitectura nazarí: la arquitectura de al-Andalus y su exportación al Norte de África hasta el siglo XII", en *Arte Islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra*, Granada, pp. 54-61.
127. EWERT, C. (1996): "La presencia del Islam. El Califato de Córdoba y su estela", *Historia del Arte en España*, Barcelona, pp. 203-224.
128. FARIOLI CAMPANATI, R. (2005): "Ravenna e i suoi rapporti con Constantinopoli: la scultura (secoli V-VI)", *Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V-XIV secolo)*, Venecia, pp. 13-45,
129. FERNÁNDEZ GÓMEZ, DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, LASSO DE LA VEGA (1987): "La basílica y necrópolis paleocristianas de Gerena (Sevilla)", *Noticiario Arqueológico Hispánico*, Vol. 29, Madrid, pp. 103-199.
130. FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, F.M. (2007): "El *Chronicon* de Juan de Bícilaro. La Crónica del rey Leovigildo y del III Concilio de Toledo. Estudio y traducción", *Toletana*, Nº 16, Toledo, pp. 29-66.
131. FERNÁNDEZ PUERTAS, A. (2008): "Mezquita de Córdoba. Abd al-Rahman I (169/785-786). El trazado proporcional de la planta y alzado de las arquerías del oratorio. La *qibla* y el *mihrab* del siglo VIII", *Archivo Español de Arte* LXXXI 324, pp. 333-356.
132. FERNÁNDEZ PUERTAS, A. (2015): *Mezquita de Córdoba: su estudio arqueológico en el siglo XX*, Granada.
133. FIERRO BELLO, M.I. (2007): "The mobile minbar in Cordoba. How the Umayyads of al-Andalus claimed in the inheritance of the Prophet", *Jerusalem studies in arabic and islam*, Jerusalén, Nº 33, pp. 149-168.

134. FIERRO BELLO, M.I. (2009): "Pompa y ceremonia en los califatos del Occidente Islámico", *Cuadernos del Cemyr*, Nº 7, Madrid, pp. 125-152.
135. FISCHER, W.J. (1961): "Ibn Khaldun's use of historical sources", *Studia Islamica*, Nº 14, Princeton, pp. 109-119.
136. FLOOD, B. (2001): *The Great Mosque of Damascus. Studies of the makings of an Umayyad Visual Culture*, Leiden.
137. FLUSIN, B. (1992), "L'Esplanade du Temple à l'arrivée des Arabes, d'après deux récits byzantines", *Bayt al-Maqdis*, Oxford, pp. 25-26.
138. FOUKALNE, A. (2018): "Los mimbares marroquíes: sus desarrollos y tradiciones", *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid*, Vol. XLVI, Madrid, pp. 39-65.
139. FROMHERZ, A.J. (2011): "Ibn Khaldun's Early Life", *Ibn Khaldun: life and times*, Edimburgo, pp. 39-59.
140. FUENTES HINOJO, P., PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, M. (2014): "«El trono del Señor»: poder y simbología en el Mediterráneo Tardoantiguo", *Bizantinistica. Rivista di Studi Bizantini e Slavi*, Vol. XVI, Spoleto, pp. 65-102.
141. GARCÍA ALCÁZAR, S. (2011): "El medievalismo decimonónico como base de la restauración monumental romántica en España", *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Restauración*, Vol. 1, Santiago de Compostela, pp. 459-468.
142. GARCIA BLÁNQUEZ, L.A., VIZCAÍNO SÁNCHEZ, J. (2008): "El conjunto arqueológico de Algezares. Dinámica de un espacio monumental de época tardoantigua", *Regnum Murciae. Génesis y configuración del Reino de Murcia*, Murcia, pp. 19 - 41,
143. GARCÍA BUENO, A. (2015): "El color en la decoración arquitectónica andalusí", *El Legado de al-Ándalus. Las Antigüedades Árabes en los dibujos de la Academia*, Madrid, pp. 81-91.
144. GARCÍA GARCÍA, F.A. (2010): "El crismón", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, Nº 3, Madrid, pp. 21-31.
145. GARCÍA MORENO, L.A. (1993): "Los monjes y monasterios en las ciudades de las Españas tardorromanas y visigodas", *Habis*, Nº 24, Sevilla, pp. 179-192.

146. GARCÍA SANJUÁN, A. (2003): “El significado geográfico del topónimo al-Ándalus en las fuentes árabes”, *Anuario de Estudios Medievales*, Nº 33, 1, Barcelona, pp. 3-36.
147. GARCÍA SANJUÁN, A. (2017): “Al-Ándalus en la historiografía nacionalcatólica española: Claudio Sánchez Albornoz”, *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, Vol. 37, Santa Bárbara, pp. 305-328.
148. GARCÍA SANJUÁN, L., LOZANO RODRÍGUEZ, J.A. (2016): “Menga (Andalucía-Spain): biography of an exceptional megalithic monument”, *The megalithic architectures in Europe*, Oxford, pp. 3-16.
149. GARCÍA-ENTERO, V., FERNÁNDEZ OCHOA, C., PEÑA, Y. ZARCO, E. (2014): “La evolución arquitectónica del edificio palacial de Carranque (Toledo, España). Primeros avances”, *La villa restaurata e i nuovi studi sull’edilizia residenziale tardoantica. Atti del Convegno Internazionale del CISEM*, Bari, pp. 477-486.
150. GAREN, S. (1992): “Santa María de Melque and church construction under Muslim rule”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Nº 51-3, Berkeley, pp. 288-305.
151. GARRUCCI, R. (1877): *Storia della Arte Cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, Vol. IV, Prato.
152. GEYER, P. (1898): *Itinera Hierosolymitana*, Serie *Corpus Scriptorum Latinorum*, Vol. 39, Viena.
153. GIL, J. (2013): “De Alta Edad Media en Hispania”, *Habis*, Nº 44, Sevilla, pp. 359-366.
154. GODOY FERNÁNDEZ, C. (1989): “Arquitectura cristiana y liturgia: reflexiones en torno a la interpretación funcional de los espacios, Espacio, Tiempo y Forma”, *Serie I, Prehistoria y Arqueología*, Nº 2, Madrid, pp. 355-388,
155. GOETHE, J.W. (2001): *Viaje a Italia*, Barcelona.
156. GÓMEZ MORENO, M. (1919): *Iglesias mozárabes: arte español de los siglos IX al XI*, Madrid.
157. GÓMEZ MORENO, M. (1919): *Iglesias mozárabes: arte español de los siglos IX a XI*, Madrid.

158. GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A. (2014): *El mito de al-Ándalus. Orígenes y actualidad de un ideal cultural*, Córdoba.
159. GONZÁLEZ FERRÍN, E. (2006): *Historia General de al-Ándalus. Europa entre Oriente y Occidente*, Córdoba.
160. GONZÁLEZ FERRÍN, E. (2013): *La angustia de Abraham. Los orígenes culturales del Islam*, Córdoba.
161. GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, C. (2015): *Las mezquitas de la Córdoba islámica. Concepto, tipología y función urbana*, Tesis Doctoral, Universidad de Córdoba.
162. GONZÁLEZ VARAS-IBÁÑEZ, I. (1996): *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Valladolid.
163. GRABAR, A. (1947): "Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la Cathédrale d'Édesse au VI siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien", *Cahiers Archeologiques*, N° 2, París, pp. 44-54.
164. GRABAR, A. (1966): *Byzantium. From the death of Theodosius to the rise of Islam*, París.
165. GRABAR, A. (1967): *The art of Byzantine Empire: Byzantine Art in the Middle Ages*, Nueva York.
166. GRABAR, A. (1967): *The Art of the Byzantine Empire. Byzantine art in the middle ages*, Nueva York.
167. GRABAR, A. (1975): *The formation of Islamic Art*, New Haven.
168. GRABAR, A. (1985): *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid.
169. GRABAR, A. (1998): *La iconoclastia bizantina*, Madrid.
170. GRABAR, A. (1998): *Las vías de la creación iconográfica*, Madrid.
171. GRABAR, O. (1959): "The Ummayyad Dome of the Rock in Jerusalem", *Ars Orientalia* vol. 3, pp. 33-62.
172. GRABAR, O. (1973): *The formation of Islamic Art*, Londres.
173. GRABAR, O. (1979): *La formación del arte islámico*, Madrid.
174. GRABAR, O. (2004): "Arte y cultura en el mundo islámico", en HATTSTEIN, M.; DELIUS, P. (Eds): *Islam. Arte y Arquitectura*, pp. 34-43.

175. GRABAR, O. (2012): “¿Existen imágenes sagradas en el Islam?”, *La Aljafería de Zaragoza y el arte del Islam Occidental del siglo XI*, Zaragoza, pp. 19-42.
176. GROSS, K. (1992): *The dream of the moving statue*, Nueva York.
177. GROSSMANN, P. (2001): *Christliche Architektur in Ägypten*, Leiden, Boston, Colonia.
178. GUIDETTI, M. (2010): “Sacred topography in Medieval Syria and its roots between the Umayyads and Late Antiquity”, *Umayyad Legacies: medieval memories from Syria to Spain*, Leiden-Boston, pp. 337-363.
179. GUIO AGUILAR, E. (2015): *Del arte a la experiencia estética: interpretación y efectos cognitivos en la experiencia estética*, Buenos Aires. Tesis Doctoral.
180. GUTIÉRREZ LLORET, S. (2007): “La islamización de Tudmir: balance y perspectivas”, *Villes et campagnes de Tarraconaise et d’al-Ándalus (VIe-XIe siècles): la transition*, Toulouse, pp. 275-318.
181. HALBWACHS, M. (2014): *Topografía legendaria de los Evangelios en Tierra Santa*, Madrid.
182. HAUSCHILD, T. (1972): “Westgotische Quaderbauten des 7. Jahrhunderts auf der iberischen Halbinsel”, *Madridener Mitteilungen*, 13, Berlín, pp. 270-285.
183. HAUSCHILD, T. (2002): “Centcelles: exploraciones en la sala de la cúpula”, *Centcelles. El Monumento Tardorromano, Iconografía y Arquitectura*, Roma, pp. 51-57.
184. HERRERO ROMERO, S. (2015a): *Teoría y práctica de la restauración de la Mezquita-Catedral de Córdoba durante el siglo XX*, Madrid. Tesis Doctoral.
185. HERRERO ROMERO, S. (2015b): “Rodríguez Cano y su intervención en la Mezquita-Catedral de Córdoba”, *E-rph, Revista electrónica de patrimonio*, Granada, pp. 1-23.
186. HILLENBRAND, R. (1986): “Qur’anic epigraphy in Medieval Islamic Architecture”, *Revue des Études Islamiques*, Vol. LIV, París, pp. 171-187.
187. HILLENBRAND, R. (1991): “Musallà”, *Encyclopédie de l’Islam*, Vol. VII, Nº 2, Leiden, pp. 658-660.
188. HILLENBRAND, R. (1999): *Islamic Art and Architecture*, London.
189. HITTORFF, J.I. (1851): *Restitution du Temple d’Empédocle a Sélinonte, ou L’Architecture Polychrôme chez les Grecs*, Paris.

190. HOBBSBAWM, E.; RANGER, T. (2005): *La invención de la tradición*, Barcelona.
191. HODGSON, M. (1974): "The classical age of Islam", *The venture of Islam. Conscience and History in a world civilization*, vol. 1, Chicago.
192. HOWES, D. (2014): "El creciente campo de los estudios sensoriales", *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, N° 15, Buenos Aires, pp. 10-26.
193. HOWES, D. (2014): "El creciente campo de los estudios sensoriales", *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* n° 15, pp. 10-26.
194. HOYLAND, R.G. (2015): *In God's Path: the arab conquest and the creation of an Islamic Empire*, Oxford.
195. HUICI MIRANDA, A. (1955) (Trad.): *Colección de Crónicas Árabes de la Reconquista, Kitāb al-mu'yib fī taljīs ajbār al-Magrib, por Abū Muḥammad 'Abd al-Wāhid al-Marrākuṣī*, Tetuán.
196. IBN AL-HAYYAN, ALI MAKKI, M., CORRIENTE CÓRDOBA, F. (Trad.) (2001): *al-Muqtabis II-1, Crónicas de los emires Alhakam I y Abdarrahmán II*, Zaragoza.
197. IBN AL-HAYYAN, GARCÍA GÓMEZ, E. (Trad.) (1967): "El califato de Córdoba en el Muqtabis de Ibn Hayyan. Anales Palatinos del califa de Córdoba al-Hakam II, por Isa ibn Ahmad al-Razi", *Anuario de Estudios Medievales*, n° 8, Madrid, pp. 217-219.
198. IBN AL-HAYYAN, LÉVI-PROVENÇAL, É, GARCÍA GÓMEZ, E. (Trad.) (1954): "Textos inéditos del Muqtabis de Ibn Hayyan, sobre los orígenes del Reino de Pamplona", *Al-Ándalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*, vol. 19, n° 2, Madrid, pp. 295-316.
199. IBN IDARI AL-MARRAKUSI, COLIN, G.S., LÉVI-PROVEÇAL, É. (Eds.) (1948-1951): *Bayan II, Histoire de l'Afrique et de l'Espagne musulmane intitulée Kitab al-bayan al-mughrib par ibn Idari al-Marrakushi et fragments de la Chronique de Arib*, Leiden.
200. IBN IDARI AL-MARRAKUSI, DOZY R.P.A. (Trad.) (1849-1851): *Histoire de l'Afrique et de l'Espagne, intitulée "Al-Bayan l-Mogrib", par Ibn-Adhári (de Maroc) et fragments de la Chronique d'Arib (de Cordoue)*, vol. II, Leiden.

201. IBN IDARI AL-MARRAKUSI, MAÍLLO SALGADO, F. (Trad.) (1993): *al-Bayan al-Mughrib III, La caída del califato de Córdoba y los reyes Taifas*, Salamanca.
202. IBN JALDÚN, ABD AL-RAHMAN B. MUHAMMAD, ROSENTHAL, F. (Trad.) (1989): *The Muqaddimah: an introduction to History, por Abd al-Rahman bin Muhammad ibn Jaldun*, Princenton.
203. IBN JALDÚN, ABD AL-RAHMAN B. MUHAMMAD, TRABULSE, E. (Trad.) (1977): *Introducción a la Historia Universal. Al-Muqaddimah*, Fondo de Cultura Económica.
204. IRWIN, D. (1972) (Ed.): *Winckelmann. Writings on Art*, Nueva York.
205. IRWIN, R. (2018): “Ibn Khaldun among the ruins”, *Ibn Khakdun: an intellectual biography*, Princeton, pp. 1-19.
206. JANES, D. (1998): *God and Gold in Late Antiquity*, Cambridge.
207. KAPSTEIN, M.T. (2004): “Rethinking religious experience: seeing the light in the History of Religions”, *The presence of light: Divine Radiance and Religious experience*, Chicago, pp. 265-301.
208. KENNEDY, H. (1985): “From Polis to Madina. Urban change in Late Antique and early islamic Syria”, *Past & Present*, N° 106, Oxford, pp. 3-27.
209. KESER-KAYAALP, E., ERDOGAN, N. (2013): “The Cathedral complex at Nisibis”, *Anatolian Studies*, Vol. 63, Cambridge, pp. 137-154.
210. KHOURY, N. (1998): “The *mihrab*: from text to form”, *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 30, N° 1, Cambridge, pp. 1-27.
211. KHOURY, N.N. (1996): “The meaning of the Great Mosque of Cordoba in the Tenth Century”, *Muqarnas XIII*, pp. 80-98.
212. KIILERICH, B. (2010): “The rethoric of materials in the Tempietto Longobardo at Cividale”, *L VIII Secolo: un secolo inquieto*, Cividale de Friuli, pp. 93-102.
213. KING, D. (1978): “Three sundials from islamic Andalusia”, *Journal for the History of Arabic Science*, N° 2, Londres, pp. 358-392.
214. KING, D. (2019): “The enigmatic orientation of the Great Mosque of Cordoba”, *Suhayl* 16-17, pp. 33-111.
215. KING, D., SAMÓS, J., GOLDSTEIN, R. (2001): “Astronomical handbooks and tables from the Islamic world (750-1900): An interim report”, *Suhayl – International*

- Journal for the History of the Exact and Natural Sciences in Islamic Civilisation*, Barcelona, pp. 9-105.
216. KITZINGER, E. (1995): *Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art, 3rd-7th century*, Cambridge.
 217. KRAUTHEIMER, R. (1942): "Introduction to an 'Iconography of Mediaeval Architecture'", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* vol. 5, pp. 1-33.
 218. KRAUTHEIMER, R. (2005): *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid.
 219. KUBISCH, N., SEGER, P.A. (2012): *Ornaments: patterns for interior decoration*, Rheinland Pfalz.
 220. LAFUENTE ALCÁNTARA, E. (Trad.) (1984): *Ajbar May'mua, Colección de tradiciones: crónica anónima del s. XI dada á luz por primera vez*, Madrid.
 221. LAMMENS, H. (1928): "Le culte des bétyles et les processions religieuses chez les Arabes préislamites", *L'Arabie occidentale avant l'hégire*, Beirut, pp. 100-180.
 222. LAUZE, E. (2003): "Antigua Roma", *La Gramática de la Arquitectura*, Madrid.
 223. LE CORBUSIER (1958): *Cuando las catedrales eran blancas. Viaje al país de los tímidos*, Buenos Aires.
 224. LEE, D. (2000): *Pagans and Christians in Late Antiquity: a sourcebook*, Nueva York.
 225. LEHMANN, K. (1945): "The Dome of Heaven", *The Art Bulletin* XXVII, pp. 1-27.
 226. LEHMANN, K. (1945): "The Dome of Heaven", *The Art Bulletin*, vol. XXVII, pp. 1-27.
 227. LEÓN MUÑOZ, A. (2018): "Técnicas constructivas mixtas en piedra en la Córdoba Omeya", *Arqueología de la Arquitectura*, Nº 15, Madrid, pp. 1-30.
 228. LIDOVA, M. (2017): "Rise of the image of Christ, Imagining the Divine", *Art and the Rise of World Religions*, Oxford.
 229. LOMARTIRE, S. (2015): "La basilica di Sant'Ambrogio dalle origini all'alto medioevo", en CAPPONI, C. (Ed.): *Milano: basilica di Sant'Ambrogio. Guida alla visita*, pp. 25-50.

230. MAHFOUDH, F. (2017): "La Grande Mosquée de Kairouan: textes et contexte archéologique", *The Aghlabids and their neighbours. Art and material culture in ninth century North Africa*, Leiden, Boston, pp. 190-206.
231. MAÍLLO SALGADO, F. (1999): *Vocabulario de historia árabe e islámica*, Madrid.
232. MALLAT, C. (1994): "Readings of the Qur'ān in London and Najaf: John Wansbrough and Muḥammad Bāqir al-Ṣadr", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol. 57, Nº 1, *In Honour of J. E. Wansbrough*, Londres, pp. 159-173.
233. MALLGRAVE, H.F. (2017): "Gottfried Semper and Modern German Theory", *Nineteenth-Century Architecture*, vol. III, Sussex, 2017, pp. 205-227.
234. MANGO, C. (1986): *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, Toronto.
235. MANGO, C. (1989): *Arquitectura bizantina*, Madrid.
236. MANZANO MORENO, E. (2012): "Los relatos de la conquista de al-Ándalus en las fuentes árabes: un estudio sobre su procedencia", *Publicación Electrónica*, pp. 3-185.
237. MANZANO MORENO, E. (1999): "Las fuentes árabes sobre la conquista de al-Ándalus: una nueva interpretación", *Hispania: Revista española de Historia*, Nº 202, Madrid, pp. 389-432.
238. MANZELLI, V. (2001): "La forma urbis di Ravenna in età romana", *Ravenna romana*, Rávena, pp. 45-62.
239. MARFIL RUIZ, P. (1997): "Crónicas de al-Ándalus: Arqueología: Intervención arqueológica en el Patio de los Naranjos de la Catedral de Córdoba, antigua Mezquita Aljama", *Qurtuba: estudios andalusíes*, Córdoba, Nº 2, pp. 333-335.
240. MARFIL RUIZ, P. (2001): "Córdoba de Teodosio a Abd al-Rahmán III", *Visigodos y omeyas: un debate entre la Antigüedad tardía y la Alta Edad Media*, *Anejos del Archivo Español de Arqueología*, XXIII, Madrid, pp. 117-141.
241. MARGOLIOUTH, D.S. (1972): *Lectures on Arabic Historians*, Calcuta.
242. MARÍN NIÑO, M. (1981): "Sahaba et Tabi'un dans al-Andalus: histoire et légende", *Studia Islamica*, Nº 54, Princeton, pp. 8-15.
243. MARÍN VALDÉS, F., GIL LÓPEZ, J. (1989): *San Julián de los Prados o el discurso de las dos ciudades*, Oviedo.

244. MARROU, H.I. (2000): “Desde el Concilio de Nicea hasta la muerte de San Gregorio Magno”, *Nueva historia de la Iglesia: desde los orígenes a San Gregorio Magno*, Tomo I, Madrid, pp. 261-487.
245. MARSHAM, A. (2018): “God's Caliph Revisited: Umayyad Political Thought in its Late Antique Context”, *Power, Patronage, and Memory in Early Islam: Perspectives on Umayyad Elites*, Nueva York, pp. 3-69.
246. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1986): *Historia del Arte*, Tomo II, Madrid.
247. MARTÍNEZ CARRASCO, C. (2015): “La visión del Islam en la obra de Juan Damasceno”, *Byzantion Nea Hellás*, N° 34, Nuñoa, pp. 95-115.
248. MARTÍNEZ ENAMORADO, V. (1997): “Bobastro (Ardale, Málaga): una madina para un rebelde”, *Qurtuba: estudios andalusíes*, N° 2, Córdoba, pp. 123-147.
249. MARTÍNEZ ENAMORADO, V. (2009): “La Mezquita de Qayrawán, santuario del Occidente musulmán”, *El legado andalusí. Una nueva sociedad mediterránea*, N° 38, Granada, pp. 30-35.
250. MARTÍNEZ LORCA, A. (2006): “Ibn Jaldún y su nueva concepción de la Historia”, *Al-Mulk: anuario de estudios arabistas*, N° 6, Córdoba, pp. 21-34.
251. MARTÍNEZ PÉREZ, A. (2014) (Ed.): “Winckelmann en la España de la Ilustración: la traducción de Historia del Arte de la Antigüedad de Diego Antonio Rejón de Silva”, en Johan Joachim Winckelmann, *Historia de las Artes entre los antiguos*, Madrid, pp. 13-30.
252. MARTOS QUESADA, J. (2009): “La labor historiográfica de Ibn Idari”, *Anaquel de Estudios Árabes*, N° 20, Madrid, pp. 117-130.
253. MAS-GUINDAL LAFARGA, J.A. (2005): “La concepción estructural de la fábrica en Arquitectura”, *Informes de la Construcción*, Vol. 56, nº 496, Madrid, pp. 109-124,
254. MAUSKOPF DELIYANNIS, D. (2010): *Ravenna in Late Antiquity*, Nueva York.
255. MAZAR, E. (2005): *The new Encyclopedia of Archeological Excavations in the Holy Land*, Jerusalén.
256. MAZOT, S. (2012):

257. MAZOT, S. (2012): "Túnez y Egipto: aglabíes y fatimíes", *Islam. Arte y Arquitectura*, Barcelona, pp. 130-139.
258. McVEY, K. (1983): "The domed church as a microcosm: literary roots and architectural symbol", *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 37, Harvard, pp. 91-121.
259. MEDIANERO HERNÁNDEZ, J.M., LABRADOR GONZÁLEZ, I.M. (2004): "Iconología del Sol y de la Luna en las representaciones de Cristo en la Cruz", *Laboratorio de Arte: revista del Departamento de Historia del Arte*, Nº 17, Sevilla, pp. 73-92.
260. MEINECKE, V. (1985): "Egipto", *La arquitectura del mundo islámico: historia y significado social*, Madrid, pp. 223-225.
261. MELARA NAVIO, A.G. (2005) (Trad.): *El Noble Corán y su traducción-comentario en lengua española*, Medina al-Munawwara.
262. MELUCCO VACCARO, A. (2001): "L'Arco di Adriano e il riuso di Costantino", *Adriano e Costantino*, Milán, pp. 113-130.
263. MINTZ, J. (2010): *The Ummayyad Dome of the Rock. A historical narrative through the architecture*, Londres.
264. MIQUEL, A. (1967): *La géographie humaine du monde musulman*, Vol. 1, París.
265. MIRCEA, E. (1974): *Herreros y alquimistas*, Madrid.
266. MOMPLET MÍGUEZ, A.E. (2003): "¿Quién construyó la Mezquita de Córdoba? De las evidencias a las hipótesis", *Goya: Revista de Arte*, Nº 294, Madrid, pp. 145-158.
267. MOMPLET MÍGUEZ, A.E. (2008): *El Arte Hispanomusulmán*, Madrid.
268. MOMPLET MÍGUEZ, A.E. (2012): "De la fusión a la difusión en el arte de la Córdoba califal: la ampliación de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba", *Anales de Historia del Arte* vol. 22 Núm. Esp. (II), pp. 237-258.
269. MONTEIRA ARIAS, I., VIDAL ÁLVAREZ, S., ALEGRE CARVAJAL, E., VALLEJO TRIANO, A. (2009): *Historia del Arte de la Alta y Plena Edad Media*, Madrid.
270. MORÁIS MORÁN, J.A. (2009): "El valor clásico de la arquitectura asturiana (s. IX): la iglesia de San Julián de los Prados. Entre la tradición «antiquizante» hispanovisigoda y la carolingia", *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, Madrid, pp. 233-246.

271. MORALES MARTÍNEZ, A.J. (1995): “A la sombra de Damasco, arquitectura en al-Ándalus hasta la proclamación del Califato de Córdoba”, *La Arquitectura del Islam Occidental*, Barcelona, pp. 43-51.
272. MORENO ALCALDE, M. (2005): “El paraíso desde la tierra. Manifestaciones en la arquitectura hispanomusulmana”, *Anales de Historia del Arte*, Nº 15, Madrid, pp. 51-86.
273. MORÍN DE PABLOS, J. (2014): *Estudio histórico-arqueológico de los nichos y placas-nicho de época visigoda en la Península Ibérica: origen, funcionalidad e iconografía*, Toledo.
274. MORÍN DE PABLOS, J. (2014): *Estudio histórico-arqueológico de los nichos y placas-nicho de época visigoda en la Península Ibérica. Orígenes, funcionalidad e iconografía*, Toledo.
275. MUÑIZ GRIJALVO, E. (2008): *La cristianización de la religiosidad pagana*, Madrid.
276. NATAN, Y. (2006): *Moon-o-Theism: religion of a war and Moon God Prophet*, vol. II.
277. NESS, L. (2016): *Perspectives of Early Islamic art in Jerusalem*, Leiden-Boston.
278. NIETO CUMPLIDO, M. (1998): *La Mezquita-Catedral de Córdoba*, Barcelona.
279. OCAÑA JIMÉNEZ, M. (1942): “La basílica de San Vicente y la gran Mezquita de Córdoba (nuevo examen de textos)”, *al-Ándalus*, Vol. VI, Madrid, pp. 347-366.
280. OLSTER, D. (2006): “Ideological transformation and the evolution of imperial presentation on the wake of Islam’s victory”, *The Encounter of Eastern Christianity with Early Islam*, Leiden/Boston, pp. 45-72.
281. ORTALLI, J. (1997): “Monumenti e architetture sepolcrali di età romana in Emilia Romagna”, *Monumenti sepolcrali romani in Aquileia e nella Cisalpina, Antichità Altoadriatiche*, Vol. XLIII, Trieste, pp. 313-394.
282. ORTIZ GARCÍA, P. (2016): “Arquitectura cristiana primitiva en la Península Ibérica (313-586)”, *Los orígenes del cristianismo en la literatura, el arte y la filosofía I*, Madrid, pp. 337-363,

283. ORTIZ JUÁREZ, D. (1982): “La cúpula de la Capilla Real de la Catedral de Córdoba, posible obra almohade, *Boletín de La Asociación Española de Orientalistas*, Vol. XVIII, Madrid, pp. 197-215.
284. OTTO, R. (1925): *Lo Santo: lo irracional y lo racional en la idea de Dios*, Madrid.
285. OTTO, R. (2009): *Ensayos sobre lo numinoso*, Madrid.
286. OUSTERHOUT, R. (1999): *Master builders of Byzantium*, Princeton.
287. OUSTERHOUT, R. (2010): “New Temples and New Solomons: The Rhetoric of Byzantine Architecture”, *The Old Testament in Byzantium*, Washington, pp. 223-255.
288. PALLASMAA, J. (2006): *Los ojos de la piel*, Barcelona.
289. PALLASMAA, J. (2009): *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal de la arquitectura*, Barcelona.
290. PALMER, A., RODLEY, L. (1988): “The inauguration anthem of Hagia Sophia in Edessa: a new edition and translation with historical and architectural notes and a comparison with a contemporary Constantinopolitan *Kontakion*”, *BMGS*, N° 12, pp. 117-167.
291. PANOFSKY, E. (1972): *Studies in Iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance*, Nueva York.
292. PANOFSKY, E. (1987): *El significado de las artes visuales*, Madrid.
293. PAPADOPOULOU, A. (1988): *Islam and Muslim art*, Nueva York.
294. PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, M. (2013a): “El trono preparado: reflexiones sobre estética, cultura visual e imagen simbólica en el arte tardoantiguo y su proyección en la Hispania visigoda y al-Ándalus”, *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23, N° especial, Madrid, pp. 105-122.
295. PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, M. (2013b): “La «presencia» divina y la arquitectura del poder. De Hispania a al-Andalus”, *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellò de la Plana, pp. 859-974.
296. PAREJA CASAÑAS, F. (1954): *Islamología*, Madrid.
297. PAULINO MONTERO, E. (2015): *El patrocinio arquitectónico de los Velasco (1313-1512): construcción y un contexto de un linaje en la Corona de Castilla*, Madrid (Tesis Doctoral).

298. PAVÓN MALDONADO, B. (1996): *España y Túnez: arte y arqueología islámica*, Agencia Española de cooperación internacional, Madrid.
299. PEDERSEN, J. (1993): "Almimbar: Early historical evolution and place in the islamic cult", *The Encyclopedia of Islam*, Vol. VII, Leiden.
300. PEDRERO GONZÁLEZ, A. (2014): *Restauración virtual del patrimonio sonoro. Aplicación al antiguo rito hispánico*, Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
301. PELÁEZ DEL ROSAL, J. (1988): *La Sinagoga*, Córdoba.
302. PENELAS MELÉNDEZ, M. (Trad.) (2002): "La conquista de al-Ándalus", vol. 28, *Fuentes Árábigo-Hispanas*, Madrid.
303. PENELAS MELÉNDEZ, M., MOLINA MARTÍNEZ, L. (2011): "Dos fragmentos inéditos del volumen II del Muqtabis Ibn al-Hayyan", *al-Qantara: revista de estudios árabes*, vol. XXXII 1, Madrid, pp. 229-241.
304. PENTCHEVA, B. (2011): "Hagia Sophia and multisensory aesthetics", *Gesta*, Vol. 50, Nº 2, Chicago, pp. 93-111.
305. PENTZ, P. (1992): *The Invisible Conquest: the ontogenesis of sixth and seventh century Syria*, Aarhus.
306. PEÑA JURADO, A. (2010): *Estudio de la decoración arquitectónica romana y análisis del reaprovechamiento del material en la Mezquita Aljama de Cordoba*, Córdoba.
307. PÉREZ HIGUERA, M.T. (2001): "La Mezquita de Córdoba", *El esplendor de los Omeyas cordobeses*, Granada, pp. 372-379.
308. PETRATOS, A. (2014): "Studios Monastery", *Medieval Art in the Black Sea*, Tesalónica, pp. 1-33,
309. PIJOÁN SOTERAS, J. (1996): *Summa Artis: Historia General del Arte*, Vol. 7: Arte Cristiano primitivo. Arte Bizantino: hasta el saqueo de Constantinopla por los Cruzados en 1204, Madrid.
310. PINKER, S. (2007): *El mundo de las palabras: una introducción a la naturaleza humana*, Barcelona.
311. PIÑERO SÁENZ, A. (2016): *Apócrifos del Antiguo y del Nuevo Testamento*, Madrid.

312. PIVA, P. (2006): “Lo ‘Spazio Liturgico’: architettura, arredo, iconografia”, *L’Arte Medieval nel contesto, 300-1300. Funzioni, iconografia, tecniche*, Milán, pp. 141-179.
313. PRIETO GONZÁLEZ, J.M. (2004): *Aprendiendo a ser arquitectos: creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*, Madrid.
314. PUERTA VÍLCHEZ, J.M. (2007): *La aventura del cálamo. Historia, formas y artistas de la caligrafía árabe*, Granada.
315. PUERTA VÍLCHEZ, J.M. (2018): *Historia del pensamiento estético árabe. A-Ándalus y la estética árabe clásica*, Granada.
316. PUERTAS TRICAS, R. (1975): *Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII)*, Madrid.
317. PULPILLO CHICLANA, M. (2018): *Valdecanales. Un oratorio entre olivos*, Ronda.
318. RABBAT, N.O. (1996): *The citadel of Cairo. A new interpretation of Royal Mamluk Architecture*, Leiden.
319. RALLO GRUSS, C. (1999): *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e Influencia Islámica*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
320. REAU, L. (1957): *Iconographie de l’art chrétien*, Tomo 2, *Iconographie de la Bible*, part. 2, Nouveau Testament, París.
321. RIUS PINIÉS, M. (1996): “La orientación de ls mezquitas según el *Kitab dala il al-qibla* de al-Mattiyyi (s. XII)”, *De Bagdad a Barcelona, Anuari de Filología*, Nº 19, Barcelona, pp. 781-830.
322. RIUS PINIÉS, M. (2000): *La alquibla en al-Ándalus y al-Magrib al-Aqsa*, Barcelona.
323. RIZZARDI, C., “I mosaici parietali di Ravenna da Galla Placidia a Giustiniano”, en RIZZARDI, C. (Ed.): *Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V-XIV secolo)*, pp. 231-275.
324. RODÁ, I. (2001): “Los mármoles de Carranque”. *Carranque. Centro de Hispania romana*, Guadalajara, pp. 109-118.
325. RODRÍGUEZ COLMENERO, A. (1992): “Culto a las aguas y divinidades orientales en el Lugo romano: los posibles santuarios de San Roque y Bóveda”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, Nº 5, Madrid, pp. 309-336.

326. RODRÍGUEZ VELASCO, M. (2016): “Tipos iconográficos de la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. VIII, Nº 16, Madrid, pp. 119-142.
327. RODRÍGUEZ ZAHAR, L. (1999): “Imágenes del paraíso en los jardines islámicos”, *Estudios de Asia y África*, Vol. XXXIV, México D.F., pp. 361-378.
328. ROITMAN, A. (2016): *Del Tabernáculo al Templo. El espacio sagrado en el judaísmo*, Madrid.
329. ROMERO PINEDA, R. (2015): “El artista romántico y su cosmovisión”, *Arte e Investigación*, nº 11, Buenos Aires, pp. 100-105.
330. ROSSER OWEN, M. (2010): *Arte islámico de España*, Sevilla.
331. RUIZ CABRERO, G. (1985): “Dieciséis proyectos de Ricardo Velázquez Bosco: la Mezquita-Catedral de Córdoba”, *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, Nº 256, Madrid, pp. 47-56.
332. RUIZ SOUZA (2015): “El legado de al-Ándalus. Las Antigüedades Árabes en los dibujos de la Academia”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* nº 27, pp. 257-258.
333. RUIZ SOUZA, J.C. (2001): “La fachada luminosa de al-Hakam II en la Mezquita de Córdoba. Hipótesis para un debate”, *Madrider Mitteilungen* nº 42, pp. 432-444.
334. RUIZ SOUZA, J.C. (2004): “Castilla y al-Ándalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* nº 16, pp. 17-44.
335. RUIZ SOUZA, J.C.; USCATESCU BARRÓN, A. (2013): “Orientalismos y ‘entanglement’ cultural. Estímulos y desenfoques historiográficos”, *Anales de Historia del Arte* nº 22, pp. 297-308.
336. RUIZ SOUZA, J.C.; USCATESCU BARRÓN, A. (2014): “El Occidentalismo de Hispania y la koiné artística mediterránea (siglos VII-VIII)”, *Goya: Revista de arte* nº 347, pp. 95-115.
337. RUSSO, E. (2005): “L’Architettura di Ravenna Paleocristiana”, en RIZZARDI, C. (Ed.): *Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V-XIV secolo)*, pp. 89-231.

338. SAMSÓ MOYA, J. (1990): “En torno al problema de la determinación del acimut de la alquibla en al-Ándalus en los siglos VIII-X. Estado de la cuestión e hipótesis de trabajo”, *Homenaje a Manuel Ocaña Jiménez*, Córdoba, pp. 202-212.
339. SAMSÓ, J. (1992): *Las ciencias de los antiguos en al-Ándalus*, Almería.
340. SÁNCHEZ DOMINGO, R. (2013): “El rito hispano-visigótico o mozárabe: del ordo tradicional al canon romano”, *El Patrimonio Inmaterial de la cultura cristiana*, San Lorenzo del Escorial (Madrid), pp. 215-236.
341. SÁNCHEZ VELASCO, J. (2006): *Elementos arquitectónicos de época visigoda en el Museo Arqueológico de Córdoba*, Córdoba.
342. SARRIS, P. (2011): *Empires of Faith. The fall of Rome to the rise of Islam*, Oxford.
343. SASSO, E. (2018): *The pre-raphaelites and Orientalism. Language and cognition in remediations of the East*, Edimburgo, 2018.
344. SCHIBILLE, N. (2014): *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*, Surrey.
345. SCHLUNK, H. (1944): “El arte decorativo visigodo”, *Boletín Bibliográfico*, N° 12, Madrid, pp. 14-34.
346. SCHLUNK, H. (1947): “Arte Asturiano”, *Ars Hispaniae*, Madrid, pp. 327-416.
347. SCHLUNK, H., HAUSCHILD, T. (1978): *Hispania Antiqua. Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit*, Berlín.
348. SEGOVIA, C.A. (2006): “Las religiones del Libro y el problema del tiempo”, *Isidorianum*, N° 30, Sevilla, pp. 187-204.
349. SEGOVIA, C.A. (2012): “John Wansbrough and the problem of islamic origins in recent scholarship: a farewell to the traditional account”, *The Coming of the Comforter: When, Where, and to Whom?*, Nueva Jersey, pp. 21-28.
350. SHOEMAKER, S. (2010): *The death of a Prophet. The end of Muhammad's Life and the beginnings of Islam*, Pennsylvania.
351. SHOEMAKER, S. (2012): *The Life of the Virgin. Maximus the Confessor*, Londres.
352. SILVA SANTACRUZ, N. (2011): “El Paraíso en el Islam”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. III, N° 5, Madrid, pp. 39-49.

353. SIMONET, F.J. (1983): *Historia de los mozárabes en España*, vols. 1-4, Madrid.
354. SOUTO, J. A. (2007): “La mezquita aljama de Córdoba”, *Artigrama* nº 22, pp. 37- 72.
355. SPENGLER, O. (1966): *La decadencia de Occidente*, tomo 1, Madrid.
356. STERN, H. (1936): “Les représentations des conciles dans l’église de la Nativité à Bethlehem”, *Byzantion*, Nº 11, Bruselas, pp. 101-152.
357. STIERLIN, H. (2009): *Islam: early architecture from Baghdad to Jerusalem and Cordoba*, Colonia.
358. TEJA, R. (1988): “Los orígenes del Monacato (siglos IV-V)”, *Codex Aquilarensis: Revista de Arte Medieval. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*, Palencia, pp. 15-30,
359. TEXIER, C. (1864): *Byzantine Architecture illustrated by a series of the earliest Christian edifices in the East*, Londres.
360. TOMAN, R. (2006): *Neoclasicismo y Romanticismo: arquitectura, escultura, pintura y dibujo*, Barcelona.
361. TORRES BALBÁS, L. (1952): “Origen de las disposiciones arquitectónicas de las mezquitas”, *Al-Ándalus*, Vol. XVII, Madrid-Granada, pp. 388-399.
362. TORRES BALBÁS, L. (1956): “Nichos y arcos lobulados”, *al-Ándalus*, Nº XXI, Madrid, pp. 25-56.
363. URS VON BALTHASSAR, H., DALEY, S.J. (Trad.) (2003): *The Cosmic Liturgy. The Universe According to Maximus the Confessor*, San Francisco.
364. USCATESCU BARRÓN, A. (2017): “A Late Antique Umayyad space of knowledgeexploring the functionality of the Bath Hall at Khirbat al-Mafjar”, *Antiquité tardive: revue internationale d'histoire et d'archéologie*, Nº 25, pp. 375-430.
365. UTRERO AGUDO, M.Á. (2006): *Iglesias tardoantiguas y altomedievales en la Península Ibérica: análisis arqueológico y sistemas de abovedamiento*, Madrid.
366. UTRERO AGUDO, M.Á. (2009): “Las estructuras abovedadas en la historia de la arquitectura hispánica tardoantigua y altomedieval”, *Anales de Historia del Arte* vol. extraordinario, pp. 219-232.
367. VALLEJO TRIANO, A. (1992): “Madinat al-Zahra and the triumph of Islamic State”, *Al-Andalus: the art of islamic Spain*, Nueva York, pp. 26-39.

368. VALLEJO TRIANO, A. (2019): "El arte islámico oriental hasta el siglo XI", *Arte cristiano y arte islámico en época medieval (siglos III a XII)*, Madrid, pp. 125-130.
369. VIDAL CAEIRO, L. (2003): "Posibilidades de la aplicación de la Arqueología de la Arquitectura en Santa Eulalia de Bóveda (Lugo)", *Arqueología de la Arquitectura*, Nº 2, Madrid, pp. 275-286,
370. VIGUERA MOLINS, M.J. (2006): "600 años de Ibn Jaldún, "mente clara a toda luz", *Al-Mulk: anuario de estudios arabistas*, Nº 6, Córdoba, pp. 9-20.
371. VIVANCO SAAVEDRA, L.I. (2000): "Características esenciales del pensamiento historiográfico de Ibn Jaldún", *Opción: revista de Ciencias Humanas y Sociales*, Año 16, Nº 31, Maracaibo, pp. 27-43.
372. WANSBROUGH, J.E. (1978): *The sectarian milieu*, Oxford.
373. WATTS, E.W., GIRSH, B. (1998): *The art of ancient Egypt: a resource for educators*, Nueva York.
374. WEBB, R. (1999): "The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in "Ekphraseis" of Church Buildings", *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 53, Washington, pp. 59-74.
375. WECHSLER, M.G., VORDERSTRASSE, T. (2015): "The Oriental Institute Genizah Documents: a glimpse of Jewish life in medieval Cairo", *A cosmopolitan city. Muslims, Christians and Jews in Old Cairo*, Chicago, pp. 27-32.
376. WEITZMANN, K. (1979): *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Catalogue of Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
377. WHELAN, E. (1986): "The origins of the *Mihrab Mujawwaf*: a reinterpretation", *International Journal of the Middle East Studies*, Nº 18, Cambridge, pp. 205-223.
378. WHITCOMB, D. (2015): "Fustat to Cairo: An Essay on Old Cairo", *A Cosmopolitan City: Muslims, Christians and Jewish in Old Cairo*, Chicago, pp. 93-99,
379. WICKHAM, C. (2013): *El Legado de Roma: una historia de Europa del 400 al 1000*, Barcelona.
380. WICKHAM, C. (2016): *Una nueva historia de la Alta Edad Media: Europa y el mundo mediterráneo, 400-800*, Barcelona.

381. WILKINSON, J. (1979): "Jewish influences on the Early Rite Christian in Jerusalem", *Le Museón: revue d'études orientales*, Vol. 92, Lovaina, pp. 347-359.
382. WINCKELMANN, J.J. (1764): *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresde.
383. WINCKELMANN, J.J. (1764): *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden.
Edición digital: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1764/0001/thumbs>
384. WINCKELMANN, J.J. (1790): "Del estilo sublime y del dibujo entre los griegos", *Espíritu de los mejores diarios italianos que se publican en Europa*, Madrid.
385. WOLF, K.B. (1990): "The Earliest Latin Lives of Muhammad", *Conversion and Continuity: Indigenous Christian Communities in Islamic Lands, Eighth to Eighteenth Centuries*, Toronto, pp. 89-101.
386. WOLF, K.B. (2014): "Counterhistory in the Earliest Latin Lives of Muhammad", *The Image of the Prophet Between Ideal and Ideology: A Scholarly Investigation*, Berlin/Boston, pp. 13-26.
387. WULFF ALONSO, F. (2003): *Las esencias patrias. Historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*, Barcelona.
388. YARZA LUACES, J. (1981): *Arte y Arquitectura en España. 500-1250*, Madrid.
389. YARZA LUACES, J. (1982): "Textos y documentos para la Historia del Arte", II, *Arte Medieval*, vol. I "Edad Media y Bizancio".
390. YARZA LUACES, J. (1988): *Arte y arquitectura en España, 500-1250*, Madrid.
391. YEOMANS, R. (2006): *The Art and Architecture of Islamic Cairo*, Reading.
392. YERASIMOS, S. (2010): *Constantinople: Istanbul's historical heritage*, Potsdam.
393. ZAIGRAYKINA, M. (2012): "The Early Christian Martyr Chapel of San Vittore in Ciel D'Or in Milan and its Vth century mosaic decoration", *X Symposium Nis and Byzantium*, Belgrado, pp. 135-147.

